



Philip Gumuchdjan

La casa primitiva è un tema perenne dell'architettura. Essa rivive in continuazione attraverso la scelta dei materiali, l'accuratezza dei dettagli, il contesto e l'atmosfera specifici. Il grado architettonico più elevato raggiunto dalla capanna è uno spazio armonico e autosufficiente per il benessere. Il rivestimento architettonico viene poi completato quando la capanna scompare alla percezione. Anonima, come una seconda pelle del nostro corpo.

The simple hut is an eternal theme in architecture. It is constantly reborn through the choice of materials, the fineness of detail, the particular location and the atmosphere. The architectural culmination of the hut is a harmonious space of well-being, at rest with itself. The perfection of the architectural exterior is reached when the hut disappears from perception. Anonymous, as an additional skin for the human body.

Testo di Hugh Pearman
Fotografie di Sandro Michahelles

Casa-barca “Il pensatoio”, Skibbereen, Irlanda

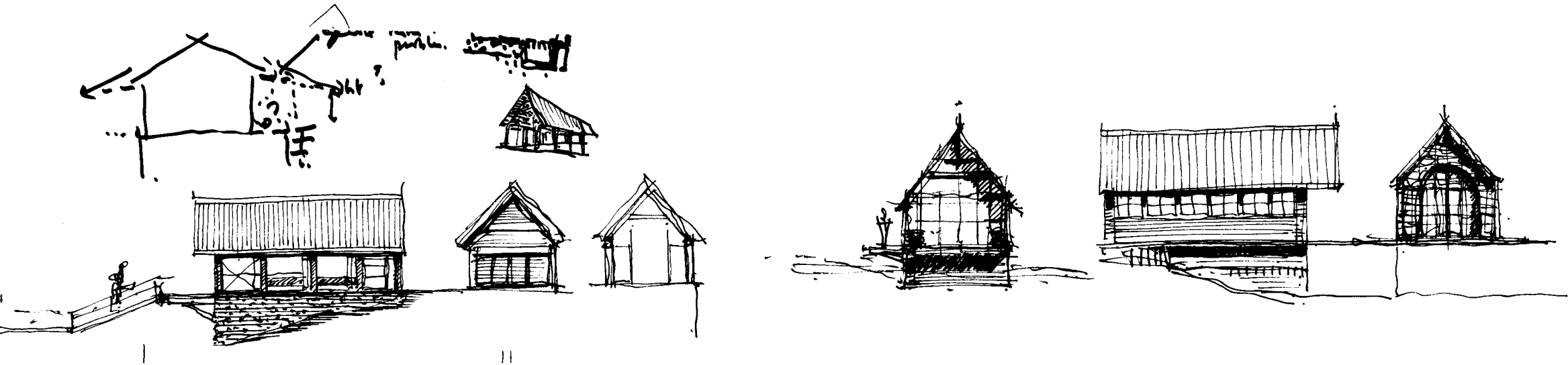
Progetto: Philip Gumuchdjan
Collaboratore: Claudia Schmidt
Strutture: Buro Happold
Impresa edile: Bill Wolf, DMI Ltd

È come una rimessa da barche, ma non contiene barche. Il suo secondo nome, The Think Tank (“Il pensatoio”) le somiglia di più. Il modesto ritiro in riva al fiume di Philip Gumuchdjan, progettato per il produttore cinematografico David Puttnam (ora membro dell’aristocrazia col titolo di Lord Puttnam di Queensgate) e per la sua famiglia è un esercizio di riduzione all’essenziale di forme vernacolari: la creazione di uno spazio di quiete contemplativa in cui la mente è libera di vagare a piacimento. Si tratta di una costruzione che ha a che fare tanto con l’acqua quanto con la terra. La casa principale dei Puttnam è situata un po’ più in alto nella valle dell’estuario del fiume Ilan, presso Skibbereen, nella contea di Cork. Il produttore voleva un ritiro in riva al fiume dove poter lavorare indisturbato. Ma il lavoro ora è bandito: la nuova casa, collocata su un plinto di pietra e con la base nell’acqua, è divenuta un luogo, letteralmente e metaforicamente, di riflessione. Gumuchdjan è un giovane architetto che opera oggi con un suo studio autonomo ma in anni recenti ha avuto un ruolo chiave nello studio di Richard Rogers. Questa purificata forma vernacolare ne mostra il pedigree nella precisione dei particolari: soprattutto nell’uso del vetro, come nella parete terminale tutta vetrata, sotto la falda spiovente del tetto in tavole di cedro, aperta sul vasto specchio fluviale che segue le variazioni della marea. Le fonti di ispirazione sono diverse: le rimesse per le barche, irlandesi e inglesi, le stalle locali con le pareti di tavole di legno, gli châlet alpini, perfino i tradizionali padiglioni giapponesi dalle pareti a pannelli scorrevoli. Da un altro punto di vista è una scatola di vetro alla Mies, che viene a essere coperta da un grande tetto. Gumuchdjan non ha scrupoli modernisti nell’uso del tradizionale tetto a falde aggettanti. Nell’Irlanda occidentale piove molto, sottolinea, e il sito è anche molto ventoso. Il tetto ha uno scopo, funzionale e psicologico. Sul lato meridionale, soleggiato, all’esterno una passerella di legno dà su uno specchio d’acqua dolce, creato catturando la corrente di un ruscello che scende al fiume. È interessante notare come una costruzione piccola possa contenere e incorniciare paesaggi così differenti, dalla grande scala a quella privata. All’esterno il legno è lasciato alle intemperie fino a raggiungere la tonalità argentea naturale: il cedro rosso non ha bisogno di conservanti artificiali. L’interno, compresa la faccia inferiore del tetto, è rivestito di una scialbatura bianca. La casa contiene verso il retro un modulo indipendente verde pallido, che ospita una piccola cucina, i servizi e un ripostiglio, con un caminetto ovale d’acciaio inossidabile che sale a trapassare il tetto. Il modulo, dove dà sul soggiorno, è foderato di librerie. C’è molto poco nella casa, a parte questi elementi: più che sovrapporsi al paesaggio, ne fa parte. Tuttavia, benché faccia formalmente riferimento agli edifici rurali vernacolari, è di costruzione tutt’altro che rustica. I grandi pannelli di vetro sono incorniciati di acciaio sabbaiato. Nella sovrapposizione delle tavole del tetto si integra una gronda invisibile. Le travature principali del tetto, di iroko, hanno un’anima d’acciaio. Nonostante la precisione modernista, The Think Tank è stata montata con successo da un costruttore locale e si inserisce con altrettanto successo nel paesaggio locale. A prima vista può sembrare anonima: ma alla seconda occhiata la sua forza di carattere si rivela.

Text by Hugh Pearman
Photographs by Sandro Michahelles

“The Think Tank” houseboat at Skibbereen, Ireland

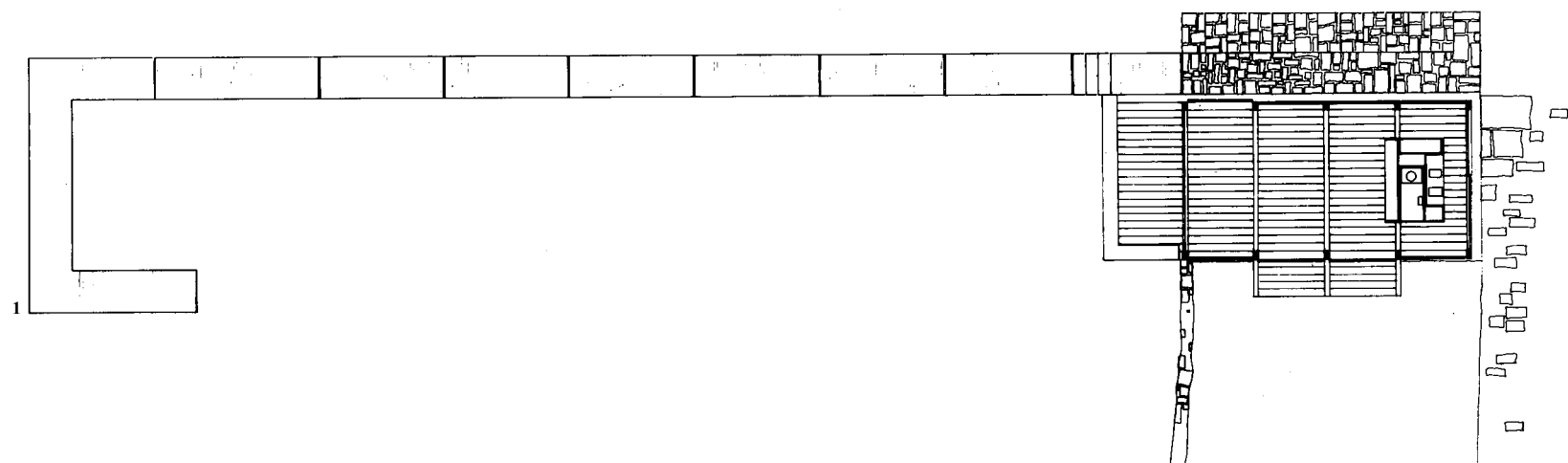
Project: Philip Gumuchdjan
Collaborator: Claudia Schmidt
Structural engineering: Buro Happold
Contractor: Bill Wolf, DMI Ltd



1 La casa nel contesto. Il progetto nasce da una forte interazione con un paesaggio naturale incontaminato: la contea di Cork, nell'Irlanda occidentale.
2 Veduta laterale dal fiume. Pensato come un ritiro personale per il proprietario, la casa prende come riferimento formale elementi progettuali che appartengono alla tradizione popolare: i capanni per il ricovero delle barche, le stalle, gli châlet in legno.
3 Veduta notturna. La tessitura dei prospetti in cedro rosso si rivela durante la notte quando la luce artificiale filtra all'esterno.
4 Schizzi di progetto. A elementi propriamente anglosassoni il progettista sovrappone reminiscenze dell'architettura orientale nel ricordo dei padiglioni giapponesi finemente intessuti e composti da partiture scorrevoli.

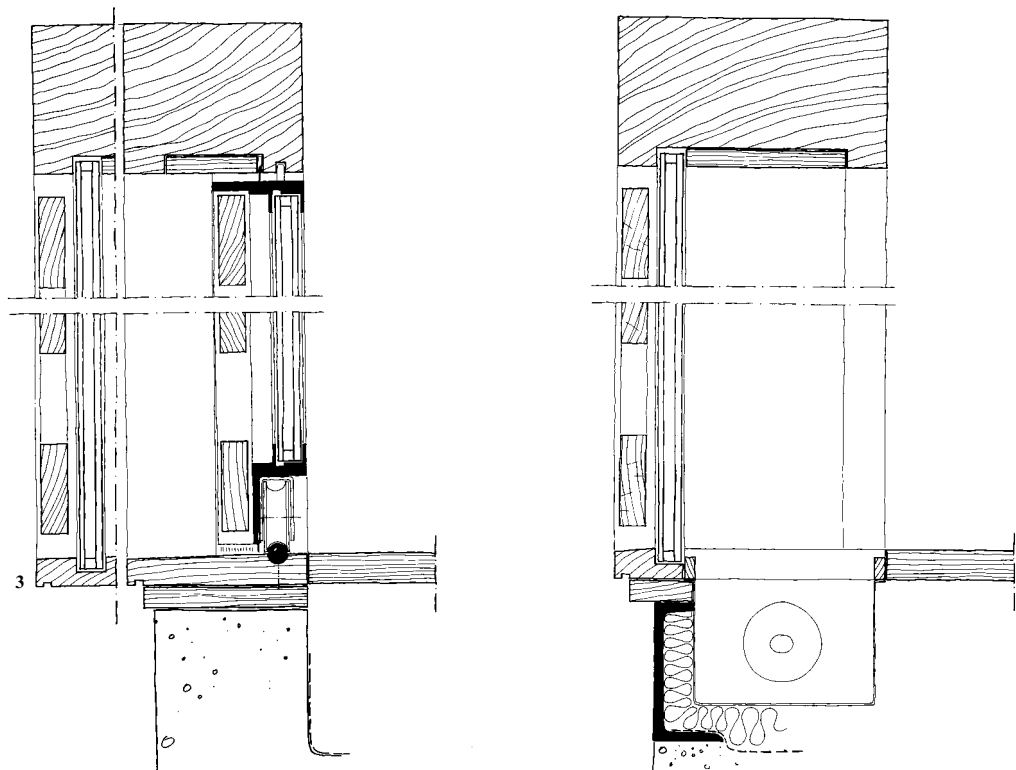
1 The house in the context. The project stems from its sharp interaction with an uncontaminated landscape: that of County Cork, in western Ireland.
2 Side view from river. Thought of as a private retreat for its owner, the house gets its formal reference from structures belonging to popular tradition: boathouses, stables, wooden cottages.
3 Night view. The weave of red cedar elevations is revealed at night-time when the artificial light is filtered from outside.
4 Project sketches. On typically Anglo-Saxon elements the architect has superimposed reminiscences of oriental architecture from finely interwoven Japanese pavilions composed of sliding partitions.





It is like a boathouse, but it contains no boats. Its other name, *The Think Tank* is more like it. Philip Gumuchdjian's modest Irish riverside retreat for the film producer David Puttnam (now ennobled as Lord Puttnam of Queensgate) and his family is an exercise in diluting vernacular forms to their essence – thus creating a calm, contemplative space where the mind is free to wander at will. This is a building which has as much to do with water as with land. The Puttnams' main house sits a little higher up the valley side of the River Ilan estuary, near Skibbereen in County Cork. He wanted a retreat down by the river where he could work undisturbed. But work is now banished: the new house, sitting on a stone plinth with its feet in the water, has become a place, literally and metaphorically, of reflection. Gumuchdjian is a young architect, now working independently, who played a key role in the Richard Rogers Partnership in recent years. This stripped-down vernacular form shows its pedigree in its precise detailing – particularly in the use of glass, as in the fully-glazed end wall, set beneath the steep projecting pitch of the cedar-boarded roof, looking out across the wide tidal river.

The inspiration was various: boathouses both Irish and English, local cowsheds with their timber-slatted walls, Alpine chalets, even traditional Japanese pavilions with their sliding screens. Looked at another way, it is a Miesian glass box that just happens to be sheltered by that big roof. Gumuchdjian has no modernist qualms about his use of the traditional form of the sheltering canopy. It rains a lot in Western Ireland, he points out, and the site is also very windy. The roof has a job to do, functionally and psychologically. On the sunny southern side, an external timber deck looks out across a freshwater pond, made by capturing the waters of a stream as it descends to the river. It is remarkable how one small building can contain and frame such different landscapes, from the large-scale to the intimate. Outside, the timber is left to weather to its natural silver – red cedar needs no artificial preservative. Inside, including the underside of the roof, it is coated with a white colour wash. The house contains a pale green free-standing module towards the rear, housing a small kitchen, toilet, and storage, with an oval stainless steel chimney rising through the roof above. This module is lined with bookshelves where it faces the living space. There is really very little more to the house than these elements: it is of the landscape, rather than being imposed upon it. However, although it refers in its form to vernacular rural buildings, it is anything but rough in its construction. The large panes of glass are framed in sand-blasted stainless steel. The overlapping roof planks incorporate a concealed gutter. The main iroko trusses of the building have a core of steel. Despite this modernist exactitude, *The Think Tank* was successfully assembled by a local builder, and is equally successfully assimilated into the local landscape. At a glance it might seem anonymous: but at anything more than a glance, its strength of character emerges.



1 Pianta. La casa si prolunga all'esterno sia visivamente che fisicamente: il molo è infatti parte integrante dell'edificio.
2 Il fronte verso terra.
3 Particolari costruttivi dei serramenti schermati dai brise-soleil in legno.
4, 5 Gli interni, caratterizzati dall'uso di ampie vetrate racchiuse da un cornice in vetro sabbiato, riflettono il tema della scatola di cristallo di Mies van der Rohe ricoperta da una struttura in legno.

1 Plan. The house extends on the outside both visually and physically: the pier is in fact an integral part of the house.
2 The front facing land.
3 Constructional details of the frames screened by wooden sunblinds.
4, 5 The interiors, characterised by the use of wide windows enclosed by a frame of sandblasted glass, reflect the theme of Mies van der Rohe's glass box covered by a wooden structure.



Testo di Luc Deleu
Fotografie di Paola De Pietri

Luc Deleu

Casa unifamiliare,
Poortugaal, Olanda

Progetto: Luc Deleu & T.O.P. office
Strutture: Bureau voor Architectuur & Stabiliteit Dirk Jaspaert
Interni: Group 5M 10

Text by Luc Deleu
Photographs by Paola De Pietri

House in Poortugaal,
The Netherlands

Project: Luc Deleu & T.O.P. office
Structural engineering: Bureau voor Architectuur & Stabiliteit
Dirk Jaspaert
Interior decoration: Group 5M 10



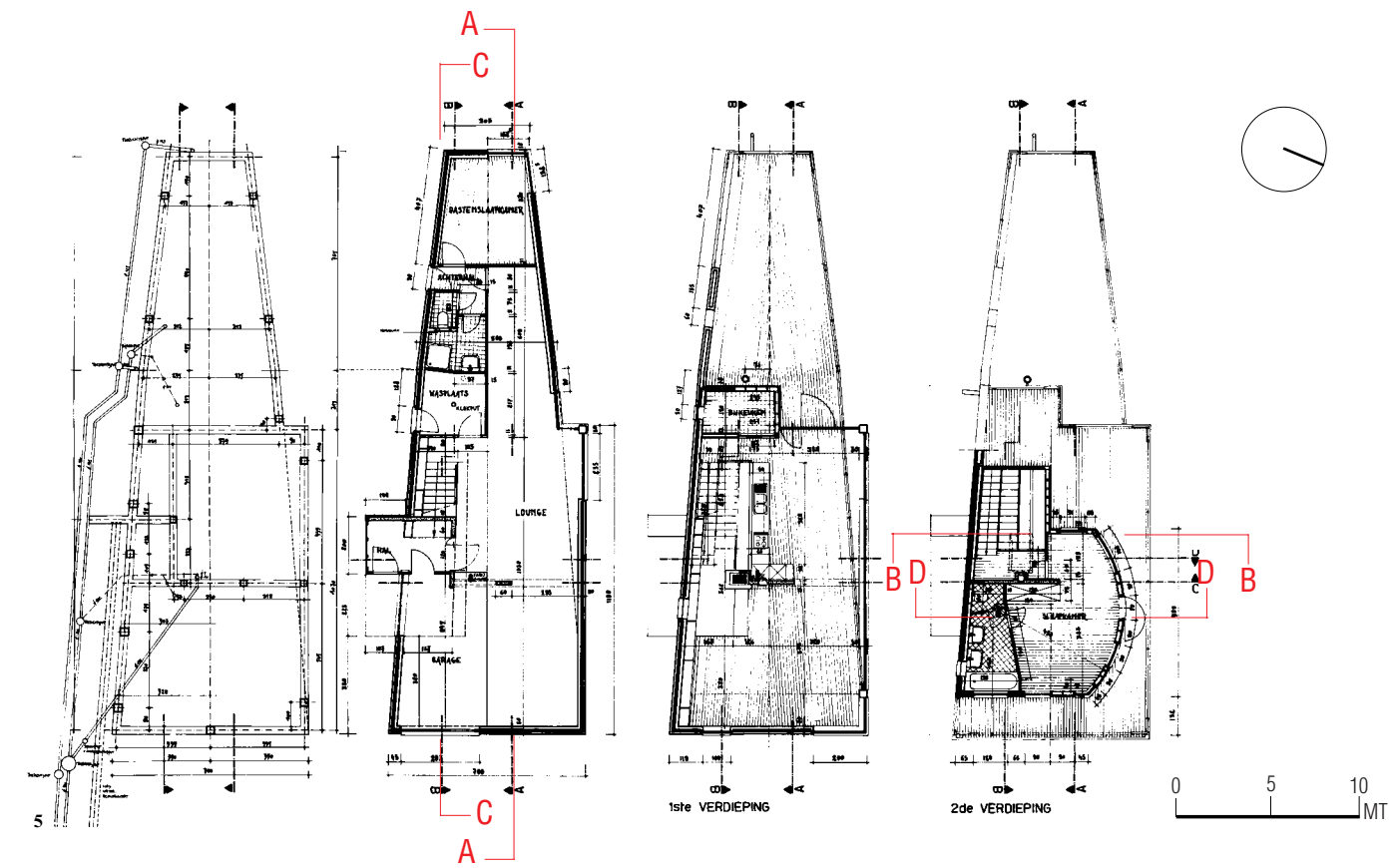
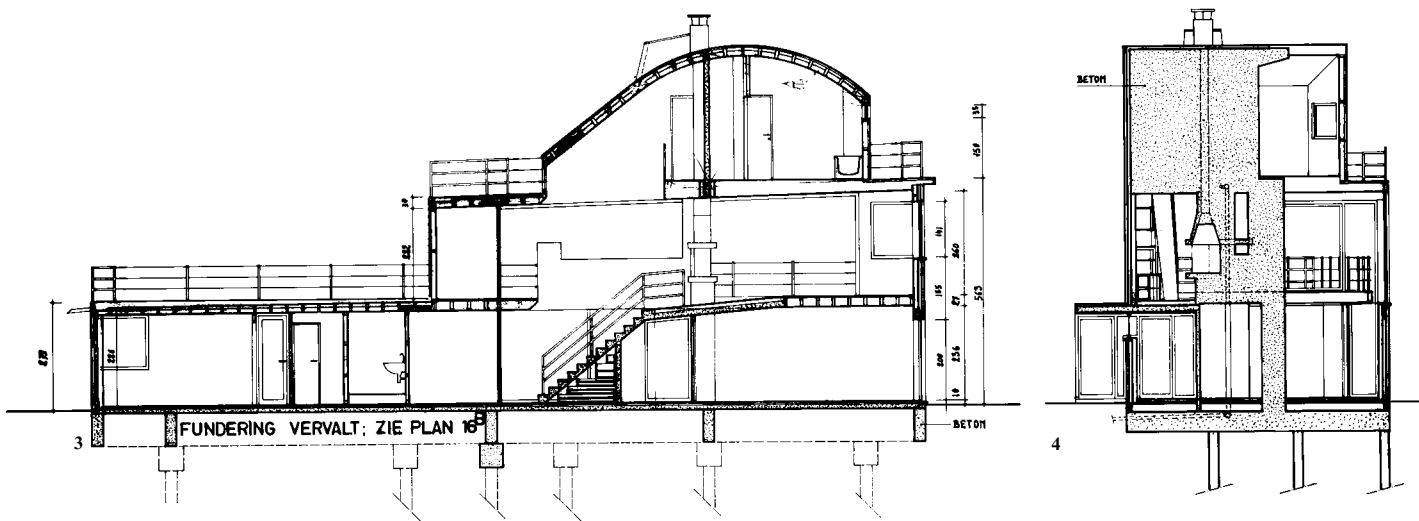
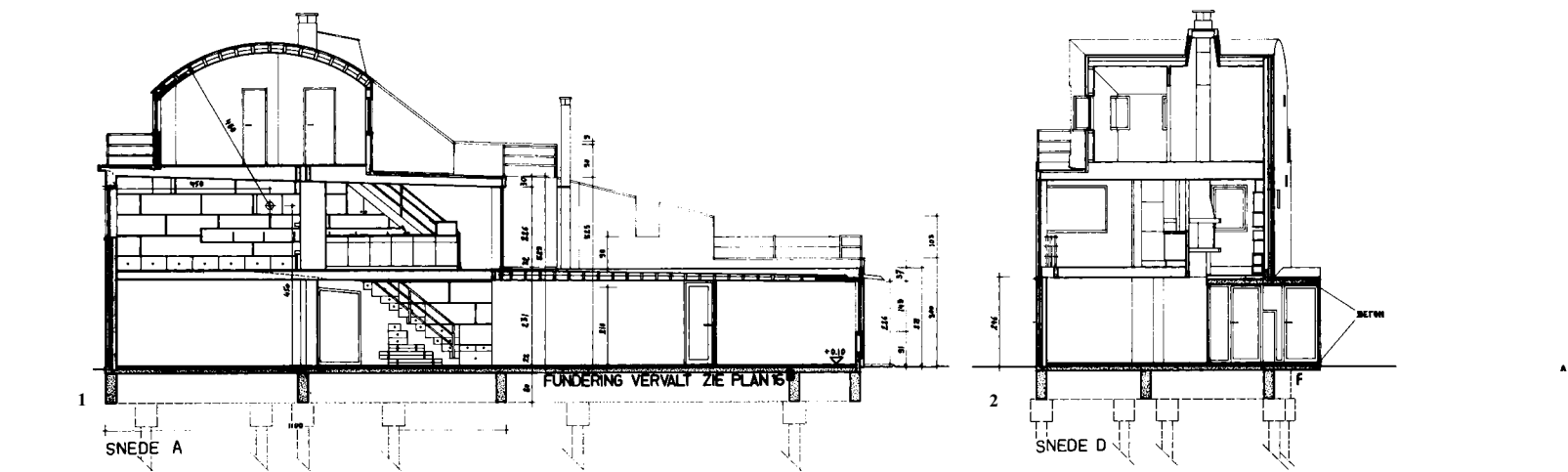
L'Hôtel Stok è il primo edificio che ho costruito per clienti che compivano deliberatamente ed esplicitamente la scelta dell'architettura. Una linea est-ovest attraversa diagonalmente il sito, dall'angolo frontale sinistro (l'ovest) all'angolo posteriore destro (l'est). Questo tracciato regolatore colloca l'edificio sul terreno in modo pressoché naturale. La facciata nord-est è chiusa, a eccezione delle porte esterne e di pochi lucernari, in modo da fornire anche la necessaria riservatezza al giardino adiacente, orientato a sud. Al contrario la facciata sud-est, che dà sull'autorimessa, è completamente vetrata: col tempo gli alberi daranno ai residenti l'adeguata privacy. L'edificio è il risultato di un interno modellato dai regolamenti edilizi, fatto di calcestruzzo, muratura e carpenteria. Gran parte dell'immagine esterna di una costruzione nasce da norme edilizie fondate su pregiudizi (per esempio la scelta dei materiali). La pianta e la volumetria sono anch'esse determinate da norme edilizie che prescrivono, per le funzioni residenziali, una larghezza massima di sette metri e una profondità massima di undici. Nell'Hôtel Stok si è optato per una struttura snella, la più lunga possibile, cioè di ventuno metri. Per non superare il limite dei quaranta metri quadrati edificati la costruzione si assottiglia sul retro. La copertura, obbligatoriamente bassa in quest'area, funge da terrazza. La massima altezza di gronda – per regolamento cinque metri e cinquanta – determina l'altezza della terrazza sul tetto al secondo piano. La forma ricurva consente di ricavare un vasto secondo piano al di sotto dell'altezza di nove metri prescritta per il colmo del tetto. I committenti, una coppia di sposi, desideravano un'abitazione con una zona per gli ospiti. La distanza tra le camere da letto è la maggiore possibile. Un appartamento per la coppia, con una camera da letto, un salotto, un bagno e i servizi, è situato al secondo piano, sotto il tetto ricurvo. Questo centro spaziale e architettonico è dotato di un'ampia terrazza. La zona degli ospiti al contrario è situata sul retro,

al piano terreno, e consiste in una piccola camera da letto con vista sul giardino, una doccia, un lavatoio e una toilette. Questa sezione può essere completamente indipendente, grazie all'ingresso dalla porta posteriore della casa attraverso un piccolo atrio. L'interno è organizzato in pianta e in sezione secondo un forte effetto spaziale, che permette di realizzare un'affascinante promenade architeturale. La biblioteca è sviluppata lungo le scale, come collegamento tra il piano terreno – lo spazio d'ingresso dall'autorimessa – e il primo piano – il soggiorno. Il caminetto è collocato al centro, in pianta e in sezione. Lo spazio d'ingresso dall'autorimessa – la separazione da questo locale è rappresentata solo da una parete di vetro – riceve la luce zenitale da un oculo ricavato nel soffitto. Questo oculo crea inoltre ambiguità spaziale tra interno ed esterno. Il progetto degli interni si è limitato all'essenziale: l'idea, la struttura e lo spazio. L'interpretazione e i particolari decorativi sono stati lasciati, come si conviene, all'iniziativa dei committenti. Il centro del volume principale è una struttura scultorea di calcestruzzo colato grezzo, che costituisce contemporaneamente il camino con il focolare e il pozzo principale. Questa struttura è in pratica uno spazio interno cui, attraverso la costruzione rigida del volume ricurvo, sono appesi il tetto e i piani, e dà quindi forma spaziale e architettonica al volume principale. Il giardino, futura macchia d'alberi ed elemento cui i committenti tenevano particolarmente, è stato piantumato personalmente da loro. Il bosco è complementare all'insieme del progetto architettonico (un bosco intorno a una casa, una casa nel bosco) e dà la stessa sensazione spaziale dell'interno. Benché le priorità e le qualità dell'Hôtel Stok siano soprattutto interne, fondamentali sono stati l'attenzione dedicata all'altezza dell'architettura sul sito e il tentativo di presentarla con discrezione all'esterno. Grazie all'imma-



1 Veduta da ovest. Deleu opera all'interno della normativa edilizia, trasformando regole 'formali' in input di progetto: la forma assottigliata della pianta e l'abbassamento del volume, che trasforma il tetto in terrazza, derivano dalla volumetria costruibile.
2 Veduta da nord-est. Due gli elementi in contrapposizione: un blocco rivestito in klinker colorato, che rivela un utilizzo dei materiali in senso decorativo, e un volume sul tetto rivestito da lastre in acciaio inossidabile e caratterizzato da forme ricurve sia in pianta che in alzato.

1 West view. Deleu works within building regulations, while transforming 'formal' rules into design input: the sharpened shape of the plan and the lowered volume, which transforms the roof into a terrace, derive from the buildable volumes permitted.
2 North-east view. The house presents two contrasting elements: a block clad with coloured tiles, which reveals an use of materials in a decorative sense, and a volume on the roof faced with stainless steel sheets and characterised by curved forms both in plan and elevation.



gine multicolore, nascosta tra la vegetazione, e grazie alla scelta di materiali che con il tempo prendono una patina (acciaio inossidabile, rame, tek e cedro non trattati) la casa è destinata a diventare sempre più invisibile nell'ambiente circostante.

Hôtel Stok is the first house I built for clients who deliberately and explicitly chose for architecture. The east-west parallel runs diagonally over the site from the left front angle (the west) to the right rear angle (the east). This tracé régulateur locates the house in an almost natural way on the lot. The north-east facade is closed, with the exception of the outside doors and a few lightholes, so it also provides the necessary privacy for the adjacent, south-oriented gardens. On the contrary, the south-east facade, looking at the neighbour's garage, is all glass; in the long term trees are expected to provide the residents with the necessary privacy.

The building is the result of an interior in a mould of building regulations, shaped with concrete, masonry and carpentry. Many of the exterior aspects originate from those building regulations based on prejudices (for instance choice of materials). The plan and volume are also determined by the "building regulations", prescribing for residential purposes a maximum width of 7 m and a maximum depth of 11 m. In the Hôtel Stok, the choice was made for a long, slender house, as long as possible, i.e. 21 m. In order not to exceed the extra 40 sqm of construction, the building tapers towards the rear. The roof of the imposed low construction in this zone functions as terrace. The imposed maximum gutter height of 5,50 m determines the height of the roof terrace on the second floor. The curved form allows to provide a spacious second floor under the prescribed maximum ridge height of 9 m.

The clients, a married couple, wanted a house with a guest wing. The distance between bedrooms is as far as possible. A small suite with bedroom, drawing room, bathroom and toilet for the couple is located on the second floor; under the curved roof of the highest room of the house. This spatial and architectonic accent has an ample terrace. The guest wing on the contrary is situated at the rear on the ground floor and consists of a small bedroom with view on the garden, shower, washbasin and toilet. The ensemble may function entirely independently with an entry through a small hall via the rear door of the house.

The interior is organized in plan as well as in section, resulting in a strong spatial effect and by which a fascinating promenade architecturale is realized. The library is organized along the stairs, as a link between the ground floor, the "auto-lounge", and the first floor; "the living room". The fireplace is located in the center; in plan a well as in section. The auto-lounge – the separation with the garage is only a glass wall – benefits from zenith light through a split in the ceiling. This split also creates a spatial ambiguity between the inside and the outside.

The interior design was limited to the essentials, the concept, structure and space. Interpretation and details of decoration were, as it often should be, in the hands of the clients. Center of the main building is a roughly casted concrete sculptural structure, which is at the same time the chimney with fireplace and mains shaft. This structure is as it were a hall-stand from which, through the rigid structure of the curved volume, the roof and the floors are suspended and which also gives the main volume its spatial and architectural structure.

The garden is more a woods-to-be and also the clients' pride, they planted it out themselves. The woods is complementary and essential to the overall architectonic design (a woods around a house, a house in the woods) and provides the same feeling of space as inside the house.

Though the priorities and qualities of "Hôtel Stok" are mainly situated inside, fundamental thought has been given to the architecture's attitude on this lot. By its multicoloured aspect, hidden in a woods, by its choice of materials allowing for patina (stainless steel, copper, untreated teak and cedar) the house will become more and more inconspicuous in its surroundings.

- 1 Sezione longitudinale A-A.
- 2 Sezione trasversale B-B.
- 3 Sezione longitudinale C-C.
- 4 Sezione trasversale D-D.
- 5 Da sinistra a destra: piante strutturale, del piano terra, del primo e del secondo piano.
- 6 Fronte su strada. La casa si apre verso l'esterno attraverso ampie vetrate che in futuro saranno protette dagli alberi.
- 7 Veduta da sud-ovest. Il terrazzo è chiuso da un muro perimetrale digradante che riprende il motivo decorativo delle fasce colorate in klinker.
- 8 Il tetto-terrazzo, rivestito in legno di tek, prolunga all'esterno lo spazio del soggiorno.



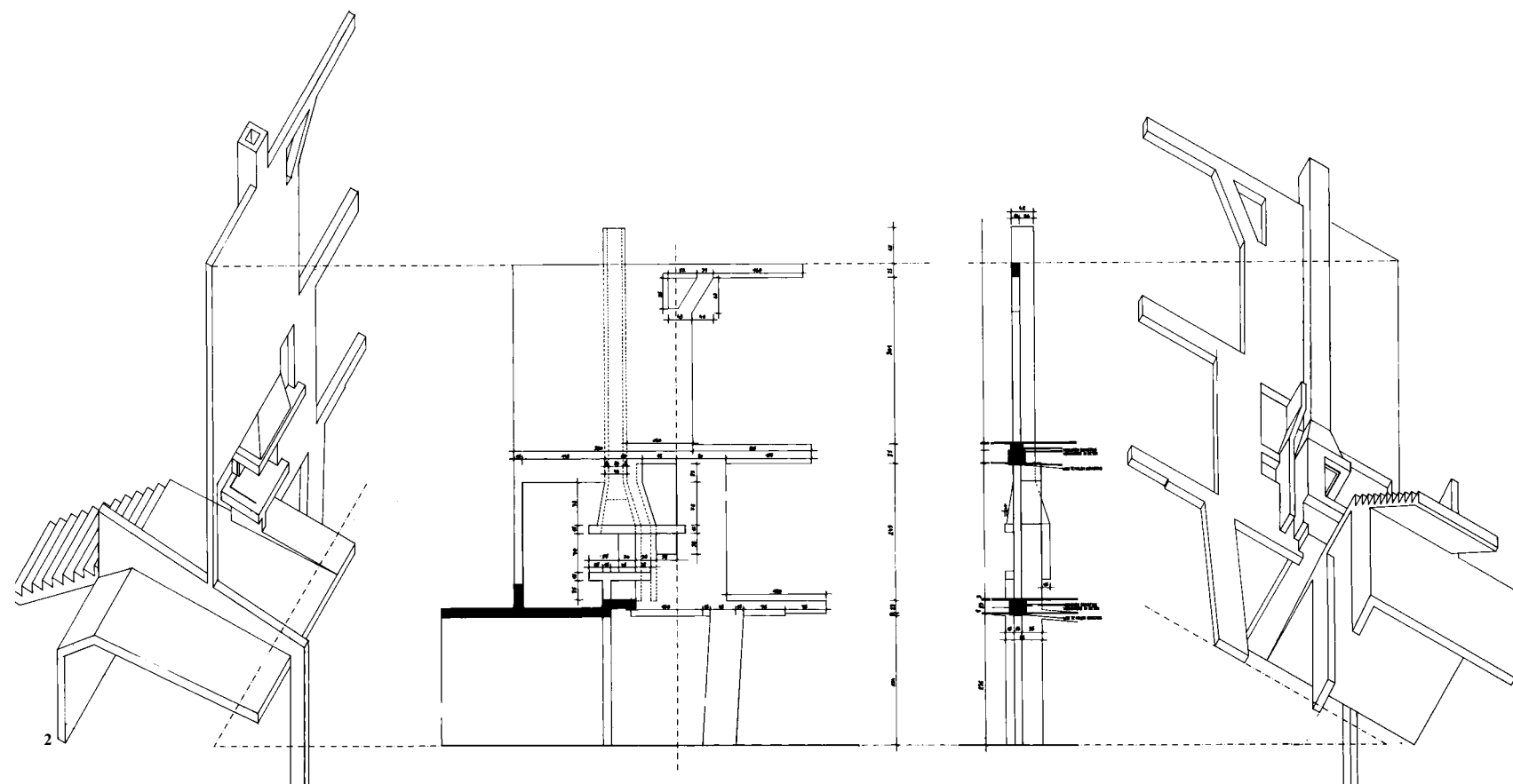


1

1, 2 Vista e particolari costruttivi in assonometria e in sezione del camino. Elemento strutturale in cemento armato, illuminato da luce zenitale, è il fulcro della casa e, allo stesso tempo, sostiene le solette orizzontali.
3 Scorcio del piano terra. Deleu separa l'autorimessa dall'ingresso tramite una lastra

in cristallo, rendendo così onore al disegno storico della Giulietta Alfa Romeo.

4 Un pozzo di luce naturale illumina le scale che costituiscono, nelle intenzioni dell'architetto, un momento di forte impatto. Sullo sfondo, il camino, elemento scultoreo e strutturalmente portante.



2



3

1, 2 View and technical details in axonometric and section renderings of the fireplace. The structural element in reinforced concrete, lit from above, becomes the hub of the house. At the same time it supports the horizontal floor-slabs.

3 View of the ground floor. Deleu separates the garage from the

entrance by means of a glass slab, thus paying tribute to the historic design of the Giulietta Alfa Romeo.

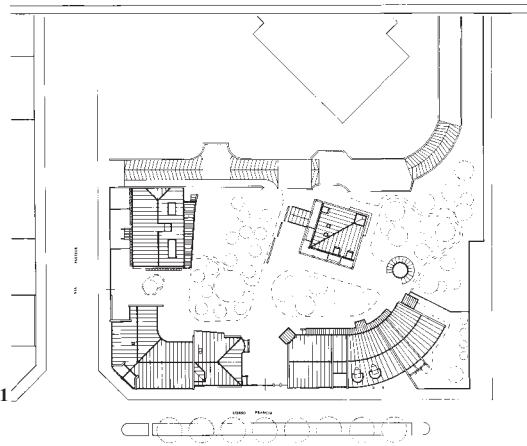
4 A well of natural light illuminates the stairs which are intended by the architect to create a strong impact. In the background is the fireplace, a sculptural and structurally bearing feature.



Pietro Derossi

Una casa d'abitazione lungo una strada urbana, in mezzo a un'edilizia residenziale ordinaria di progettisti sconosciuti. Il tentativo di mantenere in vita il "linguaggio corrente", il dialetto locale dell'architettura comune. L'affermazione dell'architettura potrebbe essere definita come il processo che sottrae al linguaggio quotidiano le singole parole per reimpiegarle in modo diverso.

A residential building in a street. In the midst of everyday residential buildings by unknown architects. The attempt to speak the vernacular, the local dialect of everyday architecture. One could describe the process as architectural affirmation, a process that steals individual words from everyday, in order to use them anew in changed form.



- 1 Planimetria. Derossi interviene in una condizione urbana frammentata, tipica della periferia torinese, articolando il progetto in quattro volumi caratterizzati da altezze e inclinazioni dei tetti diverse. Il tema concettuale si riconosce nella scelta di assumere il "frammento urbano" come elemento di riferimento.

2 Veduta dell'edificio a torre posto all'interno della corte. Nasce dalla contrapposizione di due elementi: un alto basamento in mattoni faccia a vista e un coronamento di terrazzamenti portati da un sistema di colonne.

3 Veduta da corso Francia. Il progetto costruisce un ambiente urbano caratterizzato da una stratificazione di significati tramite l'articolazione dei volumi, il disegno in forme diverse dei prospetti e l'alternanza dei materiali.
- 1 Site plan. Derossi has worked in the fragmented urban condition typical of a Turin suburb, by spreading his project into four volumes characterised by different roof heights and inclinations. The conceptual theme can be recognized in his choosing to adopt the "urban fragment" as his point of reference.

2 View of the tower building set inside the courtyard. It is derived from the contrasting of two features: a tall base in unfaced brick, and a terraced coping borne by a system of columns.

3 View from Corso Francia. The project creates an urban environment marked by a stratification of meanings achieved by means of articulated volumes, diverse forms of elevations and the alternating of materials.

Complesso residenziale in corso Francia, Torino

Progetto: Pietro Derossi
Collaboratori: Davide Derossi, Maria Teresa Massa

Corso Francia è uno dei grandi viali radiali che si dipartono dal centro torinese verso i suoi territori periferici, in questo caso quelli occidentali in direzione del confine francese. Il paesaggio urbano che lo contraddistingue vede dissolversi a mano a mano, nello scorrere della strada, i caratteri di densità e di uniformità, sfrangiandosi in una edificazione frammentaria nella quale convivono un po' casualmente grandi manufatti residenziali e piccoli lacerti di una periferia ormai antica fatta di piccole case, giardini, aree residuali. La città interessa a Piero Derossi soprattutto in siffatte situazioni, nelle quali gli episodi diversi compongono una struttura dalle stratificazioni evidenti e dagli innumerevoli interrogativi irrisolti. Le sue contraddittorie discontinuità e il succedersi di condizioni di soglia, assai più che i disegni urbani coerenti e definiti, sollecitano uno sforzo interpretativo particolare, teso a rintracciare significati latenti, a ritenere strutture dai labili confini. Non è davvero un caso che proprio tra le geometrie stravolte della Berlino fridericiana o tra gli sventramenti dolorosi prodotti dalla guerra nelle ordinate morfologie insediative di Kassel l'architetto torinese abbia saputo elaborare le risposte più convincenti della sua ricerca progettuale. A Torino il tema proposto era quello particolarmente ingeneroso di un grande complesso residenziale, con tutte le inevitabili convenzioni e le burocratiche verità che il mercato immobiliare continua a considerare insostituibili. L'approccio dell'architetto individuava nel tema del frammento urbano il motivo conduttore dell'operazione progettuale: non quindi la definizione di un sistema tipologico unitario, né tantomeno quello della omogeneità morfologica di una piccola 'Siedlung', ma piuttosto il dialogo con l'intorno edificato attraverso la ricercata discontinuità degli elementi. Il fronte stradale viene scomposto in quattro differenti unità edilizie di diverse altezze e con un diverso trattamento delle facciate e dei rivestimenti, scanditi dalle nude superfici dei muri taglifuoco che fuoriescono dalle sagome delle coperture inclinate. A una estremità la cortina edificata si piega accennando una curva che segnala il percorso di un nuovo asse stradale previsto dal piano urbanistico della zona e che è interrotta da un frammento di muro – una rovina artificiale – che ribadisce la provvisorietà dell'attuale allineamento stradale. I basamenti sono scavati con brevi tratti porticati, cari alla tradizione torinese, dalle aperture ad arco a tutto sesto nelle forme nude caratteristiche di certa architettura del Novecento italiano. I punti di cerniera vengono improvvisamente animati dalle figure verticali di balconi sovrapposti uniti da pilastri sottili irregolarmente distribuiti. Tettoie frangisole, corni-



cioni e pluviali, lesene accennate e cornici segnate da elementi del rivestimento in laterizio leggermente aggettanti dilatano la variabilità illimitata dei motivi architettonici. Una interruzione della cortina muraria apre un varco verso la corte interna, attorno alla quale il complesso si raccoglie in una configurazione più densa, arricchita da due ulteriori corpi edilizi. Uno di questi, del quale si riconosce dall'esterno nello scorcio della strada la sagoma verticale conclusa nella ripida diagonale della copertura, ha le forme di una piccola torre il cui zoccolo cubico rivestito in mattoni si dissolve verso l'alto in un sistema concitato di colonne in laterizio legate dalla trama leggera delle ringhiere metalliche caratterizzate da una sequenza di archi sottili, che disegnano il tracciato compositivo di una facciata virtuale dematerializzata. Il motivo è ancora quello già sperimentato nella torre berlinese realizzata tra 1984 e 1987, scomposta nelle tre figure tradizionali dello zoccolo, del fusto e del coronamento, a mano a mano scavate e disarticolate fino a dissolversi nella selva di antenne e penconi sulla copertura. I fronti sulla corte delle altre unità edilizie ripetono questo motivo della scomposizione per piani, caratterizzati dal sovrapporsi di nuovi strati architettonici, corpi di diversa profondità che ospitano le logge e i balconi o stratificazioni sottili che celano dietro piccole finestre quadrate irregolarmente disposte i vani di servizio e i corpi scala, rievocando al tempo stesso figure consuete del primo Novecento italiano e le drammatiche cortine murarie care all'opera 'espressionista' del tedesco Hans Poelzig. Così la lettura frammentaria e discontinua praticata sulla città esistente viene estesa anche allo spazio semiprivato del giardino interno, conservandone una memoria critica ancora vibrante.

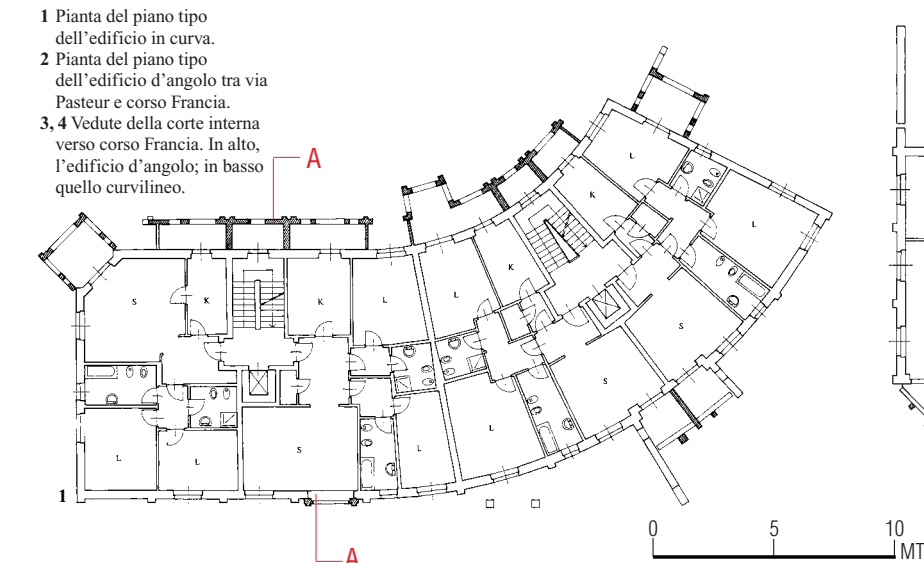
Corso Francia is one of the broad, radial avenues that lead off central Turin towards its outlying territories, in this case to the west, in the direction of the French border. As the street runs outwards, its distinctive urban landscape loses its density and uniformity, fraying into built-up fragments where scattered residential blocks mingle with the sinews of an ageing suburb of small houses, gardens and remnants. The city appeals to Piero Derossi most of all in situations like these, where episodes compose a structure whose stratification and innumerable unanswered questions are there to be seen. Its contradictory discontinuities and its succession of threshold conditions, much more than its evenly defined urban designs, are what really prompt his interpretation, in an effort to find latent meanings, to re-weave transient structures and boundaries. It is truly no coincidence that precisely among the distorted geometry of Friedrich's

Texts by Marco De Michelis, Gabriele Basilico
Photographs by Gabriele Basilico

A housing complex in Corso Francia, Turin

Project: Pietro Derossi
Collaborators: Davide Derossi, Maria Teresa Massa





3



4

Berlin or in between the scars of war inflicted on the orderly built morphology of Kassel, the Turinese architect has come up with the most convincing answers to his architectural challenges. In Turin the proposed theme was the particularly ungenerous one of a large housing complex, with all the inevitable conventions and bureaucratic truths which the real estate market continues to regard as indispensable. The architect chose the subject of the urban fragment as the motif for his project. It is not, therefore, the definition of a unitary type system, nor, still less, that of the morphological homogeneity of a small 'Siedlung'. Rather, it is a dialogue with built surroundings through a deliberate discontinuity of elements. The street front is broken down into four different parts, of varying heights and with differently treated facades and facings. These are punctuated by the bare-surfaced fire-barrier walls which project from the line of sloping roofs. At one end the built curtain bends into a slight curve, indicating a new road axis specified in the zone master plan. It is also interrupted by a fragment of wall – a mock ruin – which emphasizes the provisional character of the present street alignment. The bases are hollowed with brief porticoed stretches, in a tradition favoured by Turin; and the round arched openings in the bare forms are characteristic of some Italian twentieth-century architecture. The hinge points are suddenly enlivened by the vertical figures of balconies one above the other joined by irregularly distributed slender pillars. Sunblind ledges, cornices and drainpipes, emphatic fillets and top-cornices marked by slightly projecting brick facings expand this limitless variability of architectural motifs.

A breach in the curtain wall opens towards the inner courtyard, around which the complex is gathered in a denser configuration, enriched by two further sections. One of these, the vertical outline of which ends in the steep diagonal of the roof, can be recognized from the outside perspective view of the street. Shaped like a small tower, its brick-faced base fades towards the top into an agitated system of brick columns. These are linked by a light mesh of metal railings and characterised by a sequence of narrow arches describing the pattern of a dematerialized virtual facade. The motif is again the one previously tested in the Berlin tower between 1984 and 1987. Broken down into the three traditional figures of the base, shaft and coping, they are gradually dug out and disconnected until they dissolve into the forest of antennas and poles on the roof. The fronts on the courtyard of the other units repeat this motif of breaking-down by floors, distinguished by overlapping new architectural layers, with blocks of different depths that house the loggias and balconies; or subtle stratifications which, behind scattered small square windows, conceal the service rooms and stair wells. At the same time they evoke customary figures from the earlier Italian twentieth century and the dramatic curtain walls dear to the 'expressionist' work of the German Hans Poelzig. Thus a fragmentary approach to the existing city is extended to the semi-private space of the inner garden, conserving a vibrant critical memory of it.

In questa pagina: il contesto urbano che circonda il nuovo complesso, nell'interpretazione di Gabriele Basilico.

On this page: the urban context surrounding the new complex, as interpreted by Gabriele Basilico.

Lettera a un amico architetto Letter to an Architect Friend

Caro amico, forse sai che la mia relazione con le cose del mondo da oltre vent'anni è mediata dalla fotografia. Tuttavia al centro del mio interesse c'è sempre stata l'architettura o meglio la città, cioè il luogo delle opere di architettura, dalle più belle alle più miserabili, che configurano insieme l'ambiente dell'uomo. Devo anche ammettere che, sempre sedotto dalla grande architettura, dalle opere antiche e moderne dei maestri, continuo a coltivare un'attrazione irresistibile per la città 'media', per le periferie dove la concentrazione creativa e la qualità progettuale si diluiscono fino a smarrirsi e i modelli originali, espressione di un modello ispirato, si delineano all'infinito in una produzione anonima e diversificata che ha forse azzerato il suo codice genetico. Sono anche attratto dalle zone di confine, dai limiti della città dove il gioco sintattico, le contraddizioni dialettiche, sono più marcati e scoperti, dove si possono individuare quei caratteri formali che raramente interessano la critica dell'architettura e che gli urbanisti liquidano spesso in modo sommario, con definizioni troppo distanti e astratte. Oggi la fotografia gode di maggior visibilità rispetto al passato, desta più interesse presso le altre culture, compresa quella architettonica. Qualcuno sostiene anche che lo sguardo del fotografo, orientato in modo critico e sensibile sulla città, corrisponde a una sorta di "progettazione visiva", di rimodellazione dello spazio.

C'è ovviamente una differenza fondamentale tra il lavoro del fotografo e quello dell'architetto che ha, forzatamente, una funzione sociale. L'architettura è soprattutto oggetto d'uso, necessità primaria per la vita. In questo senso il lavoro dell'architetto ha pesanti responsabilità, vincoli, costrizioni. Credo che la fotografia consenta, entro certi limiti, di riordinare il caos che sta davanti ai nostri occhi, che è un aspetto comune del paesaggio urbano contemporaneo. Da questo punto di vista si può parlare, ma solo in termini di metafora, di progettazione. Ciò che da tempo mi pongo come obiettivo è riuscire ad avere uno sguardo liberato da moralismi, da ideologie, dall'incubo latente del pregiudizio. Forse così può nascere e svilupparsi la possibilità di leggere una nuova 'bellezza', che non esclude ma convive con la mediocrità. Non è quindi il giudizio estetico che viene chiamato in causa. C'è semmai lo sforzo di afferrare una nuova realtà fisica la cui immagine sembra perennemente sfuggire allo sguardo. Se, come sostiene Groddeck nel Libro dell'Es, l'identità e gli aspetti psicologici sono leggibili nei caratteri somatici e nei comportamenti delle persone, possiamo tentare, con uno sforzo immaginativo, di estendere il concetto anche alle città e ai luoghi più in generale: forse allora l'atto del fotografare, inteso come lettura dei caratteri, ci aiuterà a capire la forma semplice o complessa dei luoghi, a coglierne analogie o differenze fino a illuderci di poter possedere e manipolare il reale attraverso la sua immagine e di poter impossessarci così, virtualmente, dello spazio.

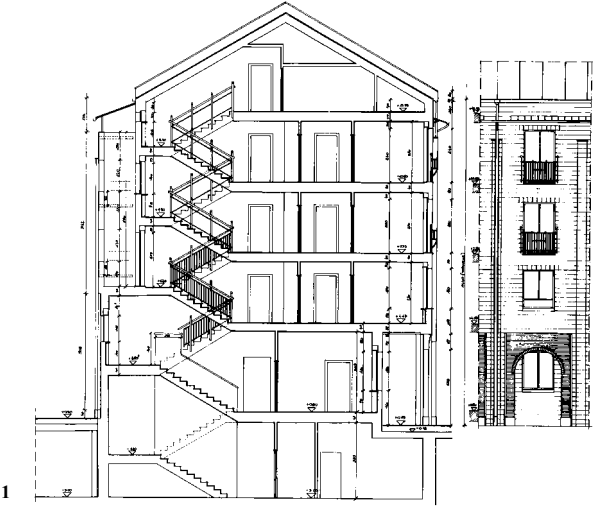
Gabriele Basilico

Dear Friend, You may perhaps know that my relationship with the world around me has for more than twenty years been mediated by photography. My interest however, has always been focused on architecture, or rather, on cities; and by that I mean the places where works of architecture – from the finest to the most dismal – combine to shape man's environment. I must also admit that, whilst I am always seduced by great architecture, by the works of ancient and modern masters, I continue to be irresistibly attracted by the 'average' city and its suburbs. For this is where creative concentration and quality are diluted and ultimately lost. It is in these places that the originals, the expression of an inspired model, are delineated to infinity, in an anonymous and diversified production that has perhaps erased its genetic code. I am drawn, too, to the borderline zones of a city; where the play of syntax and dialectic contradictions are more noticeable and overt; where characteristics of form can be identified which seldom interest architectural critics and are often summarily dismissed by town-planners, with definitions that are too remote and abstract. Today photography enjoys a better visibility than it did in the past; and it arouses more interest among other cultures, including that of architecture. Some people also maintain that the photographer's eye, when cast in a critical and sensitive way onto the city, corresponds to a sort of "visual design", a remodeling of space. There is of course a fundamental difference between the work of the photographer and that of the architect. Architecture necessarily serves a social purpose, it being primarily a commodity, a basic necessity of life. In this sense the architect's work bears heavy responsibilities, restraints and restrictions. I believe that photography, within certain limits, has the capacity to clear up the chaos that stretches before us, as a common and repetitive aspect of our contemporary urban landscape. From this point of view we can, though only metaphorically, talk about architectural design.

For a long time my aim has been to look at the world through eyes free from all morality or ideology and from the latent nightmare of prejudice. In this way it may be possible to read and develop a new 'beauty' which coexists with mediocrity. So the point is not the aesthetic judgement, but the effort to grasp a new physical reality whose image seems everlastingly to escape one's gaze. If, as Groddeck maintains in the Book of the Es, identity and psychological aspects are legible in people's somatic features and in their behaviour, then we can, with an imaginative effort, attempt to extend the concept to include the city, and places more generally. Then, perhaps, the act of photographing, as the observation of characteristics, will help us to understand the simple or complex form of places, to capture their analogies or differences. Eventually we may even believe we can get hold of reality and manipulate it through its image, and thus – virtually – gain possession of space.

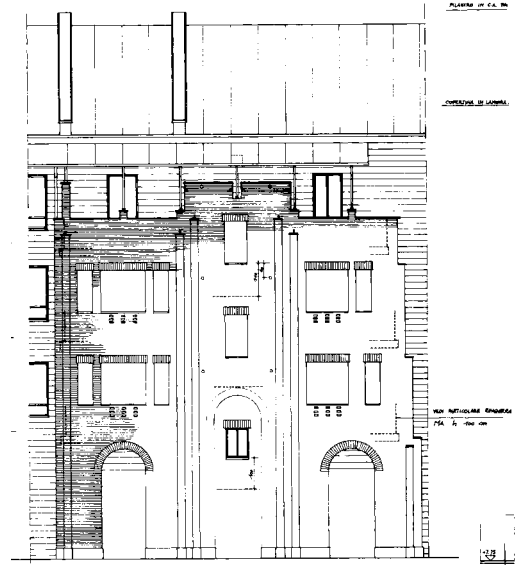
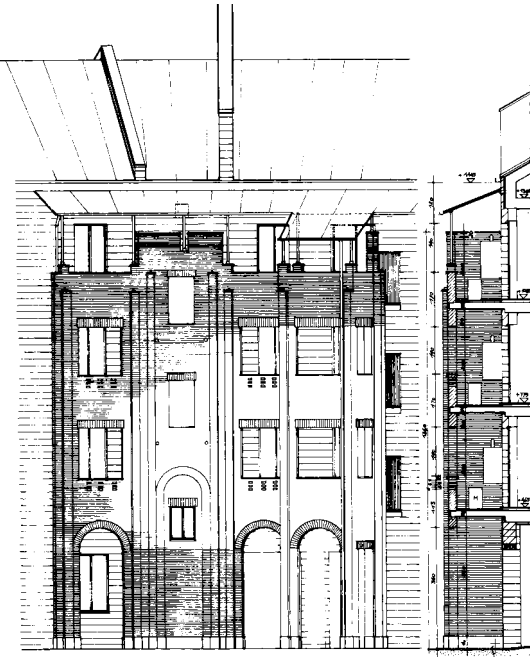
Gabriele Basilico





1 Sezione trasversale A-A.
2, 3 Tavole esecutive dei prospetti. La tradizione torinese si ritrova nel disegno del basamento caratterizzato da porticati non continui con archi a tutto sesto.
4 Fronte dell'edificio curvilineo verso corso Francia: la sua forma deriva dalla previsione di una strada imposta dal piano regolatore.

1 Cross-section A-A.
2, 3 Master drawings of the elevations. The Turinese tradition can be found in the design of the base, characterised by discontinuous porticoes with round-headed arches.
4 A front of the curvilinear building facing Corso Francia; its form derives from the position of a road imposed by the urban master plan.



Rem Koolhaas

Fotografie di Hectic Pictures/Hans Werlemann

Casa unifamiliare, Floirac, Bordeaux, Francia

Progetto: OMA – Rem Koolhaas con Jeanne Gang, Julien Monfort, Jeroen Thomas, Bill Price e YO Yamagata, Chris Dondorp, Vincent Costes, Erik Schotte
Coprogettista per piattaforma, arredo fisso, cucina, libreria, camera da letto principale e bagno: MVS – Maarten Van Severen e Raf De Preter
Assistenza tecnica: Regaud Ingenierie – Michel Regaud
Strutture: Ove Arup – Cecil Balmond, Robert Pugh
Sviluppo facciata: Van Santen – Robert-Jan Van Santen
Progetto idraulico piattaforma: A.T.H. – Gerard Couillandau

Photographs by Hectic Pictures/Hans Werlemann

A one-family home at Floirac, Bordeaux, France

Project: OMA – Rem Koolhaas with Jeanne Gang, Julien Monfort, Jeroen Thomas, Bill Price and YO Yamagata, Chris Dondorp, Vincent Costes, Erik Schotte
Co-architect for the platform, permanent furniture, kitchen, library, master bedroom and bathroom: MVS – Maarten Van Severen and Raf De Preter
Technical assistance: Regaud Ingenierie – Michel Regaud
Structural engineering: Ove Arup – Cecil Balmond, Robert Pugh
Facade development: Van Santen – Robert-Jan Van Santen
Hydraulic project platform: A.T.H. – Gerard Couillandau

S, M, L, XL è il libro, l'opera epocale sull'architettura degli anni Novanta di Rem Koolhaas. La villa a Bordeaux è *S*, small. Essa illustra perfettamente il metodo del dialogo totale con il committente, il rapporto critico e giocoso con gli elementi e i temi dell'architettura. Un'architettura che nasce presumibilmente soltanto dall'obbedienza incondizionata ai suoi presupposti fondamentali, e tuttavia è filtrata attraverso la conoscenza della storia e la rielaborazione completa delle sue metafore. Il 'nuovo' in architettura è ciò che crediamo di sapere ma non abbiamo ancora visto così. La villa di Bordeaux, finora pubblicata solamente in maniera incompleta, è un capolavoro definitivo di OMA.

S, M, L, XL is the book, the epoch-making work on architecture of the 1990s, by Rem Koolhaas. The villa in Bordeaux is S, small. It illustrates perfectly his method of unconditional dialogue with the client, his critically playful way of dealing with the elements and motifs of architecture. An architecture which allwedgedly arises out of nothing but unconditional obedience to its framework conditions, and yet is filtered nonetheless – as a result of historical knowledge and of the unconditionally new arrangement of its metaphors. The 'new' in architecture is what we think we know, but have not yet seen in this form. The villa in Bordeaux, hitherto only incompletely published, is a definitive masterpiece by OMA.

- 1

Assonometria della casa. Situata sulla sommità di una collina nei pressi di Bordeaux, gode di una vista panoramica a 180°.
- 2

Schema assonometrico della struttura in cemento armato.
- 3

Sezione longitudinale.
- 4

Pianta a livello della corte (-1). La superficie totale del corpo principale è di 500 metri quadri, quella degli annessi di 100 metri quadri.
- 5

Veduta da nord.
- 6

Pianta a livello del giardino (0).
- 7

Pianta a livello +1.
- 8

Sezione trasversale.
- 9

Planimetria generale. È evidenziato il rapporto della casa con il territorio circostante.
- 1

Axonometric of the house. Situated on a hilltop near Bordeaux, it enjoys a 180° panoramic view.
- 2

Axonometric diagram of the reinforced concrete frame.
- 3

Longitudinal section.
- 4

Plan at courtyard level (-1). The total surface of the main block comes to 500 square meters, that of the annexes to 100.
- 5

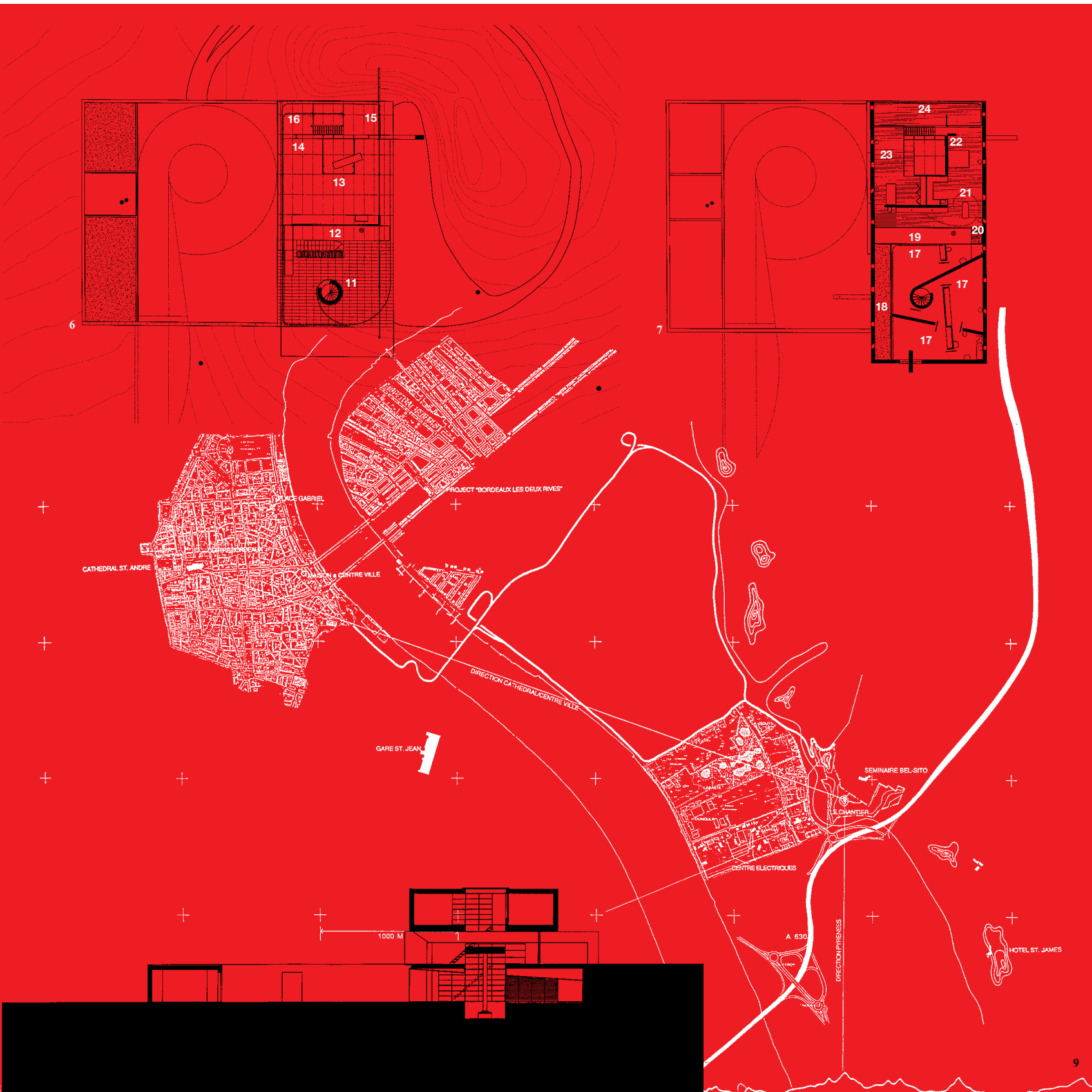
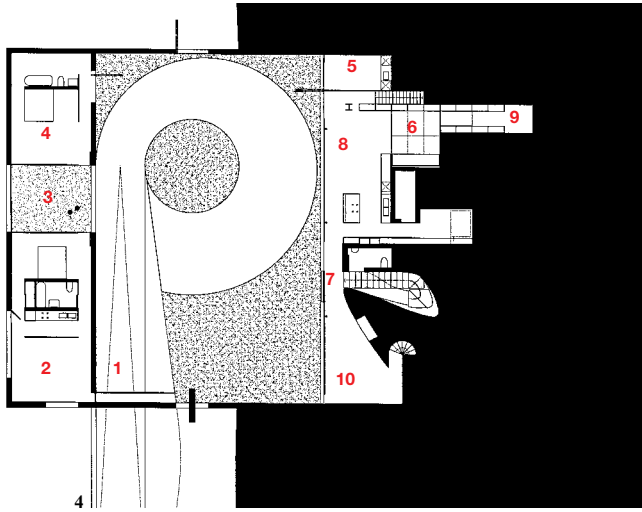
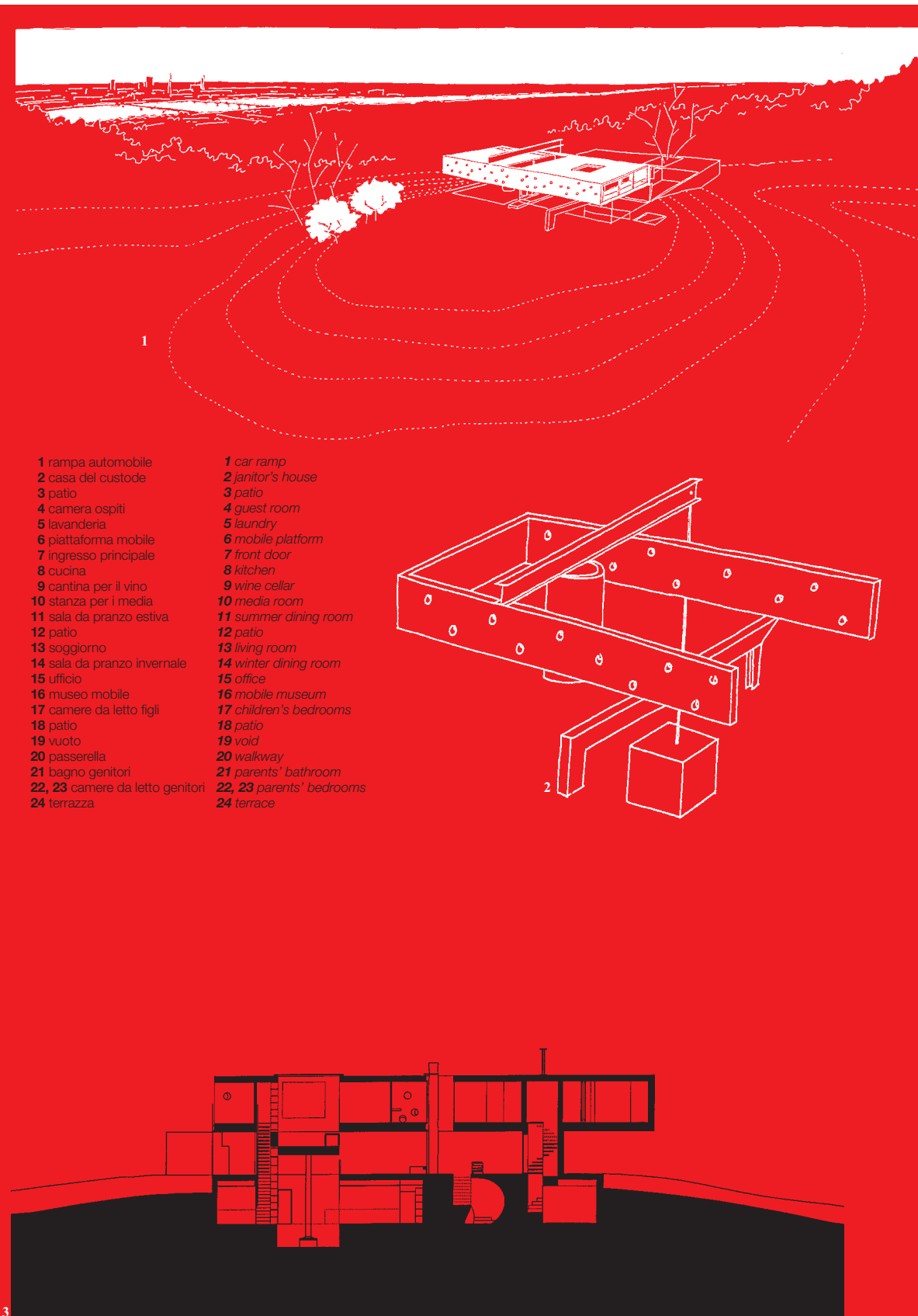
View from north.
- 6

Plan at garden level (0).
- 7

Plan at level +1.
- 8

Cross-section.
- 9

General site plan, showing the relation between the house and its surroundings.





Veduta notturna dalla corte.
In basso, la cucina; in alto,
il soggiorno interamente vetrato.
Il proprietario della casa,
costretto all'uso di una sedia
a rotelle, arrivando in automobile
può accedere direttamente dal
cortile all'interno dell'abitazione.
Qui una piattaforma-ascensore
di 3,5x3 metri, arredata come
spazio di lavoro e in grado
di bloccarsi a qualsiasi livello,
gli permette di raggiungere
i diversi piani, modificando
allo stesso tempo lo scenario
ambientale. La piattaforma scorre
lungo una libreria sviluppata
per tutta l'altezza della casa.

*Night view from the courtyard.
Bottom, the kitchen; top,
the living room with all-glass
walls. When the owner,
who is confined to a wheel-chair,
arrives by car he can enter
the house directly from the
courtyard. Here a 3.5 by 3 meter
lift-platform, furnished
as a workspace and stoppable
at any level, enables him
to reach the different
floors whilst enjoying
the changing scenery.
The platform runs along
a library that reaches
all the way up the house.*



In questa pagina e in quella a fronte: diverse vedute esterne e interne.
A pagina 52: una serie di scorci degli spazi interni. Il proprietario desiderava che l'architettura della casa fosse complessa, dovendo definire il suo universo. La soluzione è stata di creare tre case sovrapposte: quella al piano inferiore, più intima, è costituita da una serie di "caverne" scavate nella collina; quella a livello più alto è divisa in due unità per i genitori e i figli; quella intermedia, infine, la più importante, è occupata dal soggiorno vetrato, concepito come spazio esterno-interno.

*On this page and facing: different exterior and interior views.
On page 52: glimpses of interior spaces. The owner wanted the house to be complex, since it had to define his universe. The solution was to create three houses on top of each other: the one on the bottom floor, the most intimate, comprises a series of "caves" dug out of the hill; the top house is divided into two units, for the parents and their children; whilst the intermediate floor, which is the most important, is occupied by the fully glazed living room, conceived as an internal-external space.*





Sergio Signorini

Testo di Lorenzo Spagnoli
Fotografie di Paola De Pietri

Casa unifamiliare,
Emilia Romagna

Progetto, direzione lavori e strutture: Sergio Signorini
Carpenteria metallica: Emanuele Antoniazzi, C.M. Costruzioni
Serramenti in alluminio: Metalfreschi
Opere vetrarie: Cerina Vitrage
Serramenti e arredi in legno: Fausto Groppi
Impresa di costruzioni: Achille Tagliaferri

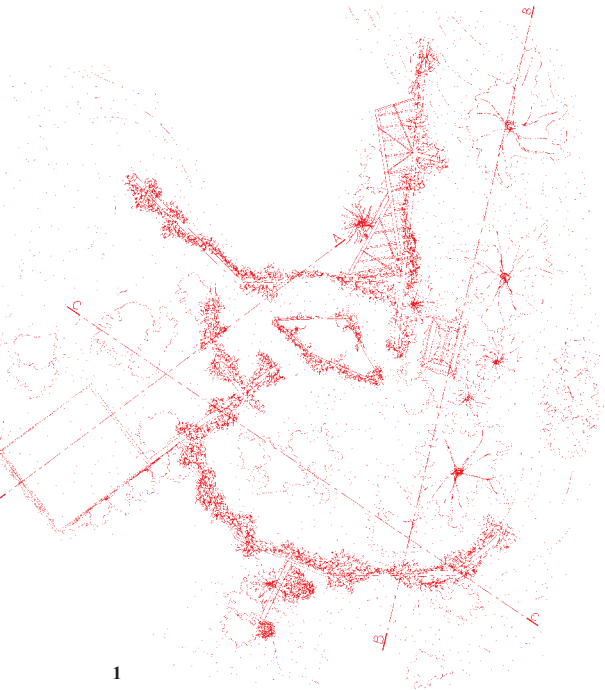
Text by Lorenzo Spagnoli
Photographs by Paola De Pietri

A one-family house
in Emilia Romagna

Project, works management and structures: Sergio Signorini
Metal carpentry: Emanuele Antoniazzi, C.M. Costruzioni
Aluminium frames: Metalfreschi
Glass works: Cerina Vitrage
Wood frames and furniture: Fausto Groppi
Contractor: Achille Tagliaferri

Cosa può fare una casa per distinguersi nell'infinita varietà di forme dei nostri giorni? Prendere sul serio il tema dell'abitazione. Creare una scultura protetta nel terreno, uno spazio organico in equilibrio con le condizioni atmosferiche e il paesaggio. Costruire significa sempre ferire il terreno per guarirlo attraverso l'architettura.

What could a house in the middle of the frightful variety of everyday houses do to stand out from the rest? Take the theme of accommodation seriously on principle. Create a sculpture, safe in the ground, an organic space, in balance with the climate and the landscape. Building always means hurting the ground and healing with architecture.



1 Pianta delle coperture.
2 Veduta da nord. Da questo lato la casa affaccia su un laghetto artificiale, che alimenta un impianto di climatizzazione estiva gestito con energia solare.
3 Veduta da nord-ovest. La costruzione pare emergere dal sottosuolo attraverso un taglio praticato nel terreno.

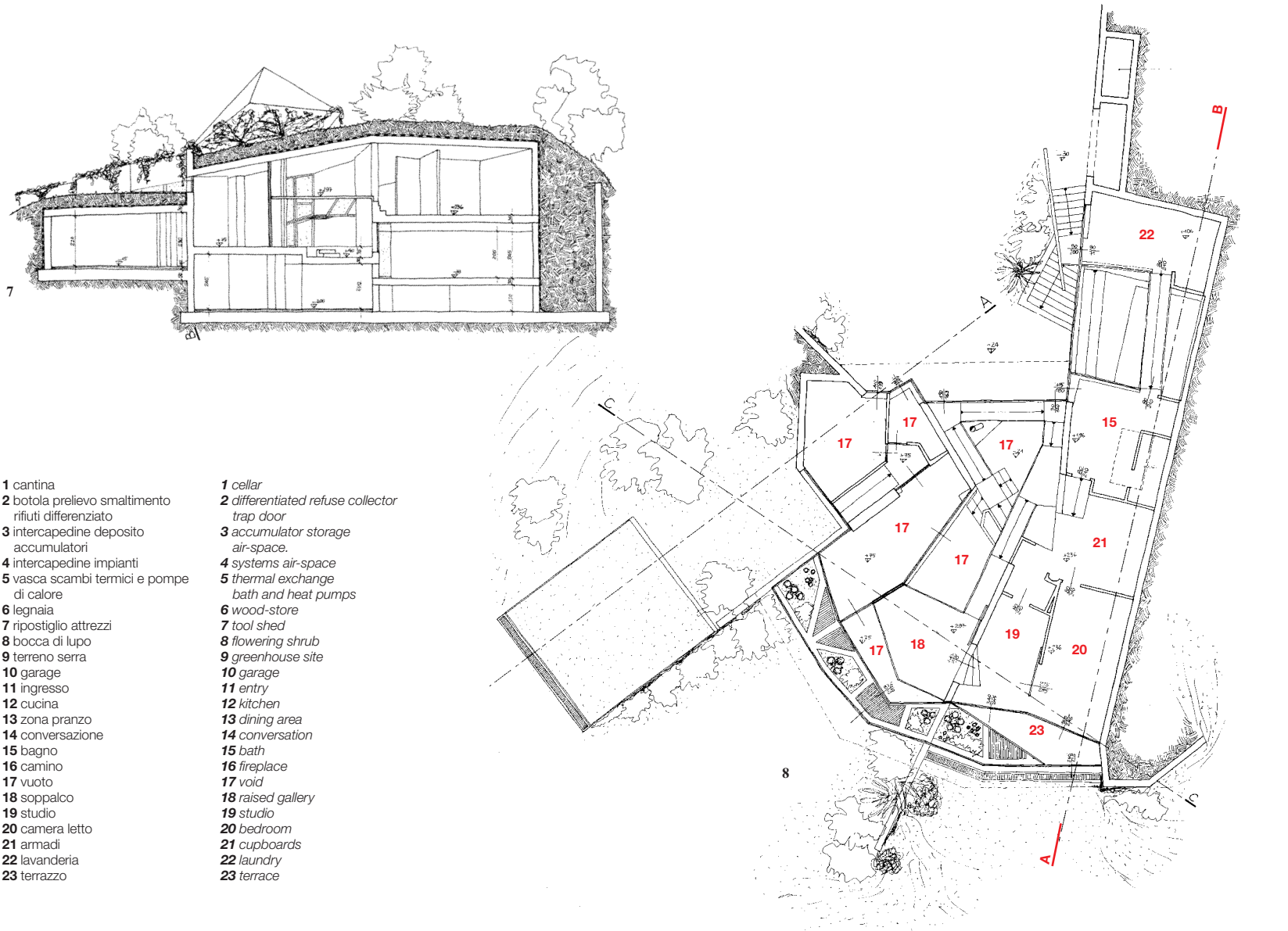
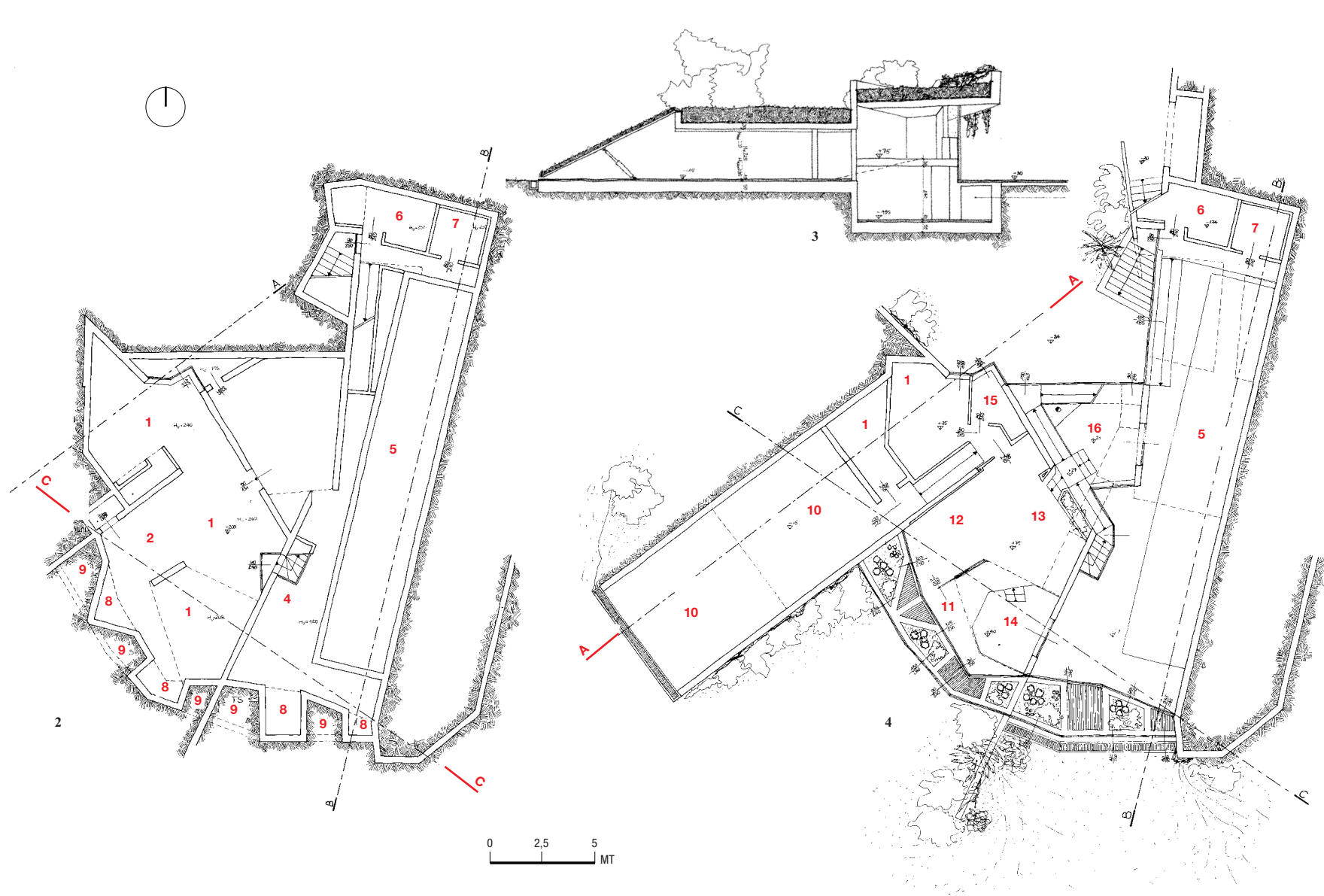


1 Plan of roofs.
2 View from north. From this side the house looks onto a pond, which supplies a summer conditioning system operated by solar energy.
3 View from north-west. The construction seems to emerge from the subsoil through an incision in the ground.



- 1 Il fronte principale, rivolto a sud, con la vetrata d'ingresso.
- 2 Pianta del piano degli impianti.
- 3 Sezione A-A.
- 4 Pianta a livello dell'ingresso.
- 5, 6 L'ingresso al garage che, nella configurazione chiusa, si presenta come un pendio erboso. Il prato interamente praticabile che ricopre la costruzione sarà in futuro piantumato.
- 7 Sezione trasversale C-C.
- 8 Pianta del livello superiore.

- 1 The main front, facing south, with the glazed entry.
- 2 Plan of the systems floor.
- 3 Section A-A.
- 4 Plan at entry level.
- 5, 6 The entrance to the garage; in the closed configuration, it looks like a grassy slope. The entirely practicable lawn covering the construction will in the future be planted with trees and shrubs.
- 7 Cross-section C-C.
- 8 Plan of the upper level.



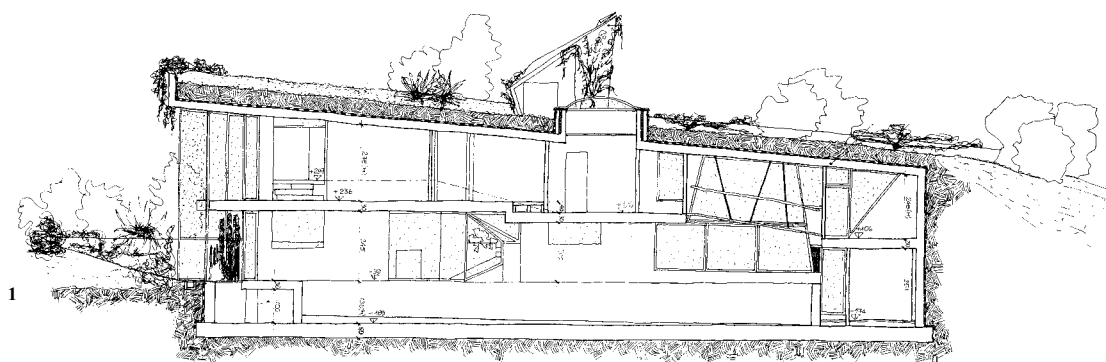
Nell'architettura di Sergio Signorini da tempo sono presenti sia molteplici riferimenti a Wright e a una spazialità di tipo organico, sia l'attenzione per i luoghi e le loro caratteristiche climatiche. Si tratta di due aspetti importanti della sua ricerca che in questo lavoro, ancor più che in quelli precedenti, si fondono, consentendogli di conseguire risultati originali. La casa è stata pensata come un rilievo emergente dalla piana: come avviene per alcune opere di Ambasz, il progettista è partito dall'idea di incidere il terreno sollevando una zolla di terra e creando sotto di essa lo spazio abitato. Il prato circostante sembra così articolarsi in altezza fino a costituire una copertura in terra che, con il suo spessore, rappresenta, in termini bioclimatici, una tutela termica notevole e che risulta interamente percorribile. Su questa copertura verranno presto piantati de-

gli arbusti: in questo modo d'estate, quando la vegetazione è rigogliosa, la casa apparirà come una grande massa verde, mentre d'inverno, con la caduta delle foglie, saranno maggiormente leggibili i volumi che la compongono. La costruzione non avrebbe dovuto presentare aperture a nord, ma nel corso della realizzazione su questo fronte è stata creata un'apertura vetrata attraverso la quale, dalla zona del camino, si accede a uno spazio verde privato. Su questo lato si trova anche uno specchio d'acqua artificiale, predisposto per un impianto di climatizzazione estiva gestito con energia solare, nel quale si riflette la campagna circostante. Nella facciata esposta a sud la mediazione fra spazio interno ed esterno avviene mediante una serra solare: d'estate la vetrata esterna rimane aperta, consentendo la cir-

colazione dell'aria, mentre il sole, data l'inclinazione dei raggi e lo sbalzo della copertura, non attraversa quella interna. La schermatura data dal verde cascante dalla copertura costituisce un ulteriore filtro. In primavera e in autunno la serra accumula calore che può essere recuperato all'interno. In inverno la sua funzione principale è di mediazione termica fra le temperature esterna e interna. Nella serra, attraverso piante grasse, è stato ricreato un ambiente che richiama l'Africa, molto amata dai proprietari della casa, che hanno popolato l'interno con molti oggetti di artigianato, ricordo dei loro viaggi in quella terra. Nella casa si entra da sud. Attraversata la serra, si accede a un grande spazio che non presenta soluzioni di continuità: un'articolata sequenza spaziale connette l'ingresso con la cucina (separabile da porte scorrevoli), con le zone per la conversazione e per il pranzo e, a un livello più basso, con la zona del camino; a destra, attraverso vetrate disposte strategicamente in più punti, si può intravedere la piscina. Intorno al camino si sviluppa una rampa – sorretta da tiranti di diversi colori e di diversa inclinazione, un richiamo al gioco dello 'Shanghai' – che conduce alla zona notte e che consente di leggere da quote diverse, in controcampo, gli spazi posti ai livelli inferiori. Al piano superiore una sequenza trasversale coinvolge il soppalco, lo studio e la camera da letto; una sequenza longitudinale connette invece questi spazi, attraverso la zona armadi, con il bagno e la lavanderia, raggiungibile mediante una passerella sospesa sopra la piscina. Nell'insieme, ne risulta uno spazio molto complesso, leggibile, percorrendolo, ai due livelli dei rapporti fra

gli elementi che caratterizzano l'interno (i vuoti a doppia altezza, le solette che definiscono le varie zone, le scale, gli scarti materici e cromatici) e, contemporaneamente, delle mutevoli relazioni che questi stabiliscono con il piatto paesaggio rurale circostante. **For some time** now one has noticed in Sergio Signorini's architecture numerous references to Wright and to an organic spatiality, as well as attention to places and their climatic characteristics. In this project, still more than in earlier ones, these two important aspects of his work are blended, enabling him to accomplish some original results. The house is thought of as a relief emerging from the ground surface. As happens in some of the works of

Ambasz, the architect here started from the idea of cutting into the ground and raising a clod, so to speak, of earth to create an inhabited space underneath. In this way the surrounding lawn seems to move upwards until it forms an earth roof. In bio-climatic terms, the thickness of this roofing provides notable thermal protection. It is also fully practicable. Shrubs will soon be planted on it so that in summer, when the vegetation is most luxuriant, the house will look like a large green mass, whilst in winter, when the leaves have fallen, its component volumes will be more legible. The construction was not intended to have had openings to the north. But during work on this front, a glazed opening was created to allow access to a private green space from the fireside. Also located on this side is an artificial pond, equipped with a summer



conditioning system powered by solar energy. Its water reflects the surrounding countryside. On the south facade, a greenhouse serves to mediate between interior and exterior space. In summer the outer glass is left open so that air can circulate; and the sun, due to the inclination of its rays and to the overhanging roof, does not penetrate the inner glazing. The screen of greenery cascading from the roof acts as a further filter. In spring and autumn the greenhouse accumulates warmth that can be used inside the house; and in winter its main function is to balance the external and internal temperatures. In the greenhouse, cactus plants are cultivated to create an atmosphere reminiscent of Africa, a part of the world much loved by the owners of the house. Indeed to remind them of it they have populated the interior with numerous craft objects collected on their travels in that continent. You enter the house from the south. Once through the greenhouse, you are led into a large space that includes the kitchen (separable by sliding doors), the conversation and dining areas, and, on a lower level, the fireside. On the right, the glazed walls are set in such a way as to afford varied glimpses of the swimming-pool. Skirting the fireside is a ramp, held in position by tie-rods of diverse colours and inclinations suggesting the game 'Shanghai'. This ramp leads up to the night zone and also affords views of the lower level spaces from different heights and opposite angles. On the top floor a cross-sequence involves the raised gallery, the studio and the bedroom, whilst a longitudinal one connects these spaces, through the cupboards area, to the bathroom and laundry. These can be reached by a walkway over the swimming-pool. The overall result is a highly complex space. It can be taken in, as one moves through it, on the two levels of relations between the elements characterising the interior (the two-storey voids, the floor-slabs defining the various zones, the numerous ramps that almost entirely replace stairs, the changes of material and colour) and, simultaneously, of the changeable links established by these with the flat surrounding rural landscape.

1 Sezione longitudinale B-B.

2 Uno scorcio della zona giorno verso la vetrata a nord.

3 Dettaglio della serra che, disposta lungo il fronte sud, costituisce una sorta di intercapedine tra esterno e interno.

Pagina a fronte: la zona del camino vista dall'alto. La rampa che conduce alla zona notte è sorretta da tiranti colorati che richiamano il gioco dello Shanghai.

1 Longitudinal section B-B.

2 A perspective view of the day zone towards the north window.

3 Detail of the greenhouse.

Set along the south front, it forms a sort of air-space between the exterior and the interior.

Facing page: the fireside seen from above. The ramp leading to the night zone is held in place by coloured tie-rods reminiscent of the game of Shanghai.



Vicente Gualart

“Scape house”, casa per l’uomo digitale

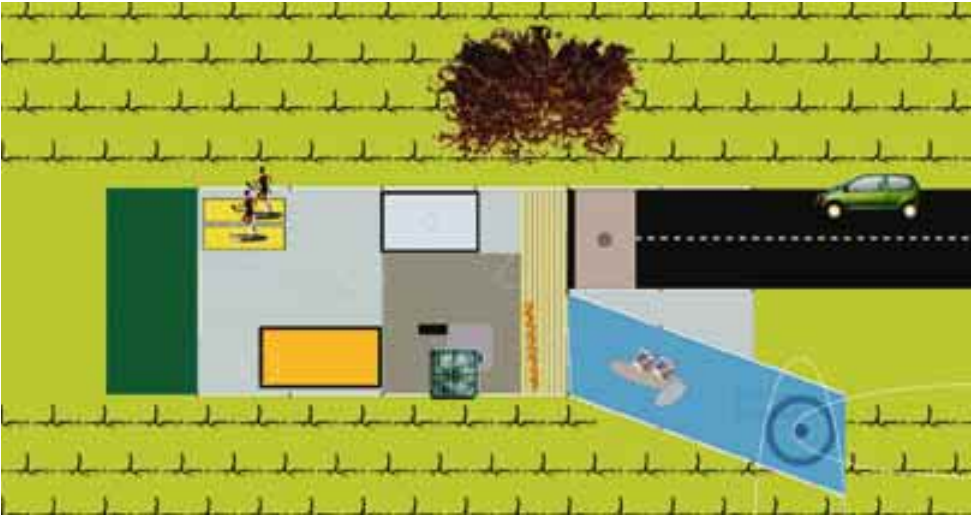
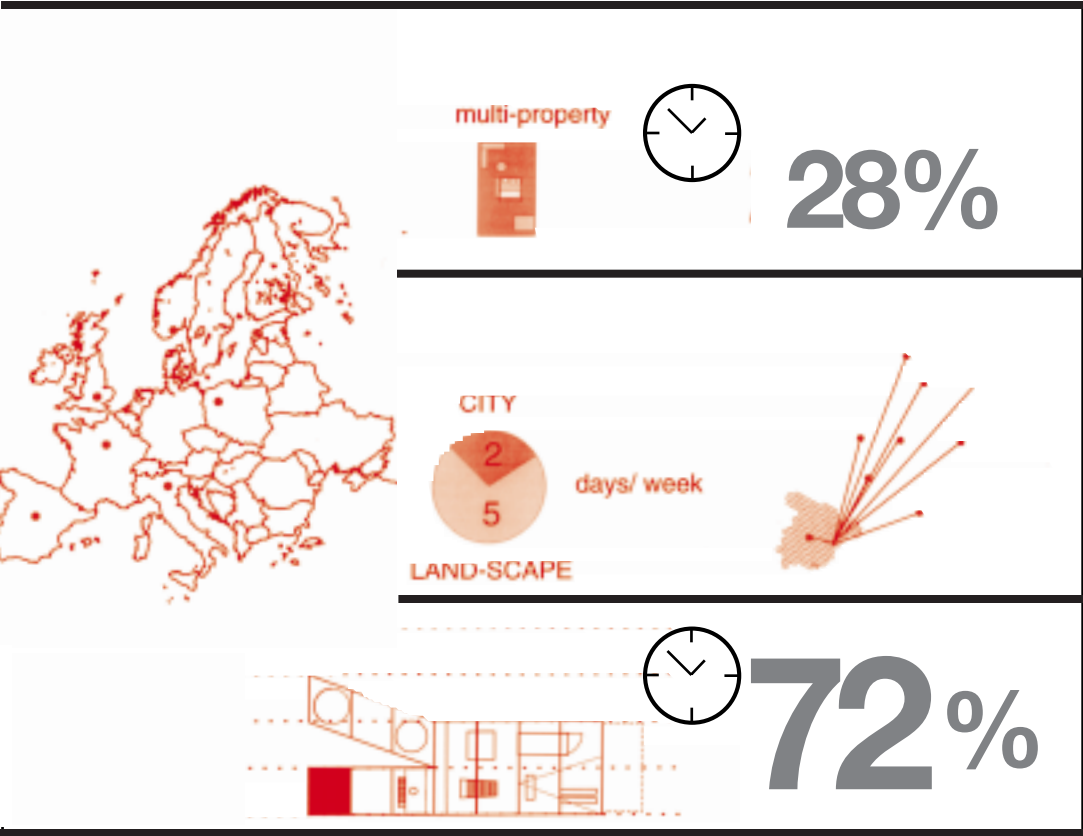
Progetto: Vicente Gualart
Collaboratori: Willy Müller, Enric Ruiz-Geli

“Scape house” for digital man

Project: Vicente Gualart
Collaborators: Willy Müller, Enric Ruiz-Geli

Da alcuni anni i computer dei giovani architetti europei rivelano nuove concezioni dell’abitare e del vivere. Vicente Gualart è approdato per esempio, con il suo “digital man”, a un punto di vista radicale. La sua tesi è semplice e suggestiva: il professionista nomade del futuro abiterà all’interno di un rifugio, di un rivestimento bioclimatico perfettamente autosufficiente situato da qualche parte nel continente europeo: qui potrà svolgere tutte le attività tipiche della cultura urbana. Da questo luogo di quiete, di concentrazione e di rigenerazione, egli sarà sempre in collegamento telematico con il mondo. Inoltre avrà una piccola auto con la quale, dal suo rifugio rurale, potrà raggiungere l’aeroporto più vicino da cui volerà verso i luoghi della sua attività temporanea e le riunioni di lavoro. Per la necessaria immersione nell’ambiente urbano, il nuovo “digital man” disporrà anche di un monolocale in una grande città. Il suo sostentamento e i suoi contatti sociali avverranno attraverso i media e “tra i luoghi”. Così, in maniera provocatoria e in relazione al mondo dell’architettura, viene descritto lo stile di vita del nuovo “professionista nomade”. Partendo da qui possiamo formulare nuove domande sulle forme future di società e di città. Non vivono ormai in questo modo molti individui della società postindustriale? E coloro che non dispongono di questo “potere della mobilità”?

For some years now, new concepts of living and habitation have been visible on the computer screens in the studios of young architects in Europe. Vicente Gualart has drawn this process to its radical conclusion with his concept of “digital man”. The thesis is simple and striking: the professional nomad will in future occupy, as his base somewhere in the middle of the European landscape, a largely-self-contained bio-climatic outer covering. Within this space, he will be able to carry out every urban activity. From this place of calm, concentration and recuperation, he will be in constant tele-communicative contact with the world. He will have a small car, with which he will be able to reach the nearest airport from his rural retreat, and from there take off for his meetings and temporary places of activity. For his necessary experience of urbanity, “digital man” will also have a room in a large city. For provisioning and social contact, he will rely on the media, and “between stops”. This is an architecturally polemic expression of the existence of the new “professional nomad”. From this starting point, one can reformulate the questions concerning the future forms of society and urban life. Do not in fact many members of post-industrial society live like this already? But what is going to happen to those who do not have this “power of mobility” at their disposal?



- 1 Fotomontaggio della casa inserita in un campo coltivato. Secondo Gualart, “le nuove abitazioni – spazi monovolume (come le automobili) occupate da stanze-mobili, acquistabili in negozio come normali prodotti di consumo, con un progetto personalizzato – possono essere collocate su terreni agricoli, che restano produttivi”.
- 2 Schema riassuntivo dell’ipotetica vita dell’uomo digitale che trascorrerebbe il 28% del suo tempo in un piccolo appartamento in multiproprietà in città, e il 72% nella Scape house: “Cinque giorni in campagna, con il telelavoro; due giorni in una qualunque città del globo, per affari e per svago”. Difatti, sempre secondo la teoria dell’architetto, “gli operatori dell’informazione (analisti, avvocati, consulenti, progettisti informatici, traduttori, artisti...), pari al 15 per cento della popolazione, lavorano sulla conoscenza che viene trasmessa ai loro clienti in tutto il mondo attraverso le reti telematiche. Non hanno quindi più bisogno di vivere in città per condurre una vita urbana”.
- 3 Pianta.
- 4 Veduta dell’interno.
- 1 Photomontage of the house located in the countryside. “These new homes”, explains Gualart, “are mono-volume spaces (like cars) occupied by furniture-rooms. They can be purchased in shops like any other consumer product. They can be custom-designed and occupy rural land while still being fully operative”.
- 2 Summary of digital man’s hypothetical life. 28% of which would be spent in a multi-property mini-flat in the city, and 72% in the Scape house: “Five days tele-working in the country, and two days in any city on the globe for business or pleasure”. In fact, claims the architect, “information workers (analysts, lawyers, consultants, information scientists, translators, artists...), accounting for some 15% of the population, deal in knowledge transmitted to their clients worldwide by E-mail and telecommunications. So they have no further need to live in cities to lead an urban life”.
- 3 Plan.
- 4 View of the interior.



Anne Lacaton
Jean Philippe Vassal

Testo di Patrice Goulet
Fotografie di Philippe Ruault

Casa per vacanze a Lège
Cap-Ferret, Bordeaux, Francia

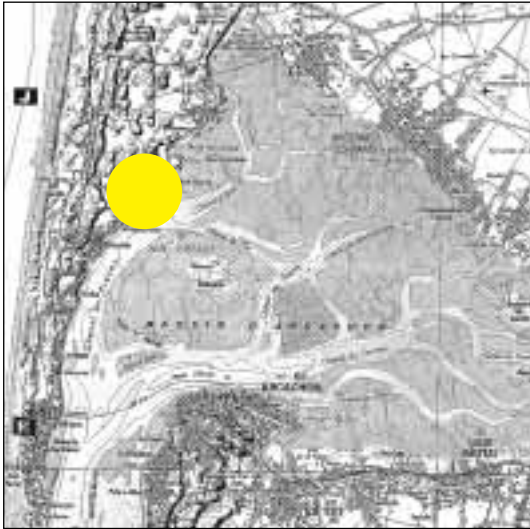
Progetto: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal
Collaboratori: Sylvain Menaud, Laurie Baggett, Pierre Yves Portier, Emanuelle Delage
Strutture: Cesma (struttura in acciaio), Ingerop Sud Ouest (fondazioni)
Consulenti: Inra (laboratorio di reologia del legno, Cestas); Caue 33 – Moussion (consulenza fitosanitaria)

È dai loro primi edifici che Lacaton & Vasal, i “grandi poeti del minimalismo”, lavorano sui limiti del rivestimento dell’abitazione. Una ricerca che traspare anche in questa realizzazione di un sogno primario: la casa albero. Una scatola tra gli alberi in cima a sottili pilastri di acciaio; gli alberi attraversano la casa, lasciano sentire il vento con un leggero movimento. E la vista scintillante del rivestimento metallico riflette la luce del sole al tramonto nello spazio apparentemente morto, dalla casa fino alla terra.

Already in their earlier work, Lacaton and Vasal, the “great poets of the minimum”, worked at the limit of the outer covering of the building. This can be seen too in this realization of an ancient dream: a house in a tree. The box in the trees, on thin steel supports; the existing trees penetrate the house, and allow the wind to be felt through gentle movement. And the reflecting lower layer of the metal skin throws the light of the setting sun back into seemingly dead space, from the house to the earth.

1 Carta geografica con l’individuazione (in giallo) dell’area in cui è situata la casa. L’edificio si trova sulla sommità di una duna, sulla riva occidentale del bacino di Arcachon.
2 Scorcio della zona basamentale. Per poter conservare la fitta vegetazione e le caratteristiche topografiche, la leggera

struttura metallica è stata sospesa su dodici pilotis che affondano nel terreno sabbioso ed è ‘attraversata’ da sei pini marittimi.
3 Veduta da nord-ovest. La soletta della piattaforma di base è in cemento rivestito con lastre di alluminio. L’altezza dal terreno varia tra 1,50 e 3,50 metri.
4 Planimetria generale.



È la terza casa ideata e realizzata da Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal. La prima, alla periferia di Bordeaux, era la dimostrazione che anche con un bilancio minimo si potevano ottenere grandi spazi a condizione di essere accorti, rigorosi e perseveranti. La seconda, in aperta campagna, vicino a Saint-Pardoux-la-Rivière, quarantacinque chilometri a nord di Périgueux, è uno dei rari esempi francesi di felice ritorno alle origini, che rimanda chiaramente all’opera di Kazuo Shinohara. Elementare ma perfetta, essenziale ma intelligente, rustica ma lieve. La terza è una casa nel bosco, una casa tra gli alberi, un sogno ritenuto irrealizzabile, riservato esclusivamente ai libri per bambini. Di bambini cresciuti ce n’erano molti all’inizio del Ventesimo secolo. Lanciavano dighe sulle acque, teleferiche all’assalto dei monti, viadotti attraverso i precipizi e si riposavano costruendo case tra gli alberi, che venivano chiamate ‘robinson’ forse perché la più celebre si trovava a Plessis-Robinson, nella periferia occidentale di Parigi, o forse in omaggio a Robinson Crusoe. Ce n’erano in tutta la Francia. Sono tutte scomparse. Sono state dimenticate.

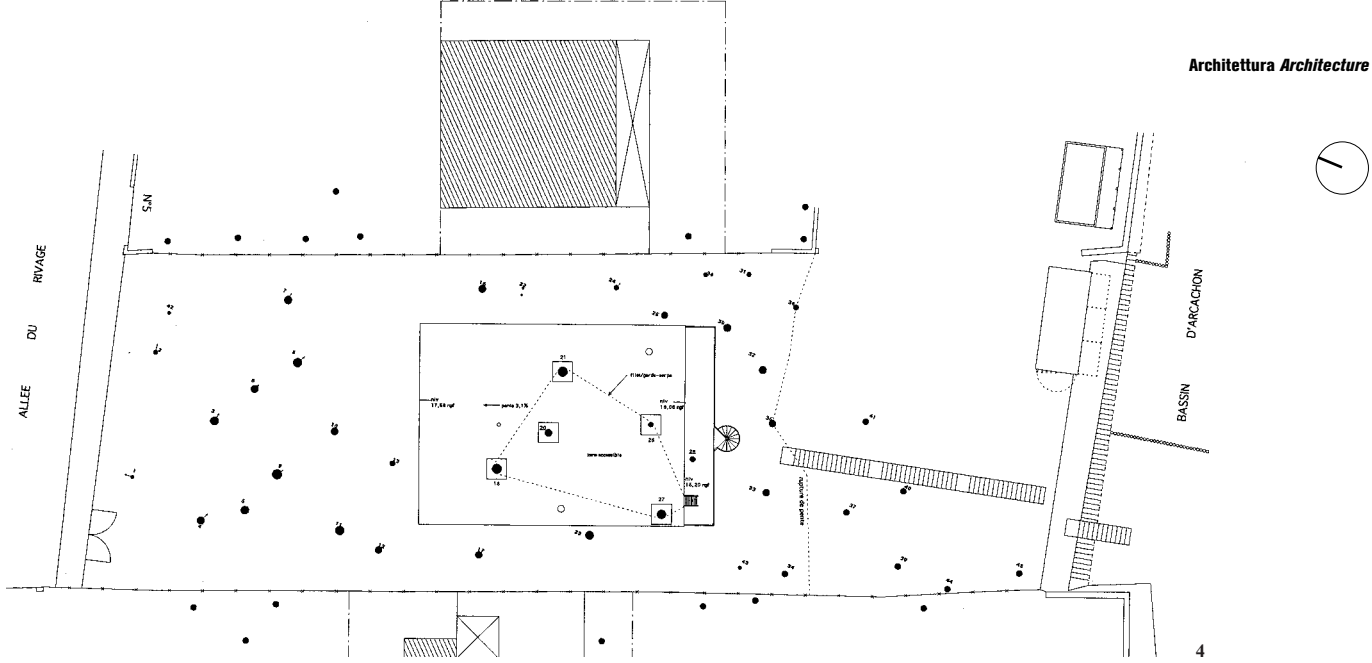
Al contrario di queste storie leggendarie, le realizzazioni di Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal paiono solo voler essere la risposta più semplice e più naturale possibile ai problemi quotidiani. Non hanno mai l’aria di voler spaccare il capello in quattro. E tuttavia il dubbio non è permesso, lo si capisce a colpo d’occhio: siamo di fronte ad architetti il cui lavoro è perfetto. Il loro percorso e le loro spiegazioni dimostrano la solidità, la sicurezza e l’economia di mezzi tipiche degli artigiani che sanno che cosa significhi un lavoro ben fatto. Vicino a Cap-Ferret, sulla riva occidentale del bacino di Arcachon, c’era un terreno ancora non costruito, uno degli ultimi. Un frammento di duna che, all’estremità del sentiero che vi conduce, sale e poi ridiscende rapidamente verso l’acqua; una duna coperta di corbezzoli, mi-

Text by Patrice Goulet
Photographs by Philippe Ruault

Holiday home at Lège
Cap-Ferret, Bordeaux, France

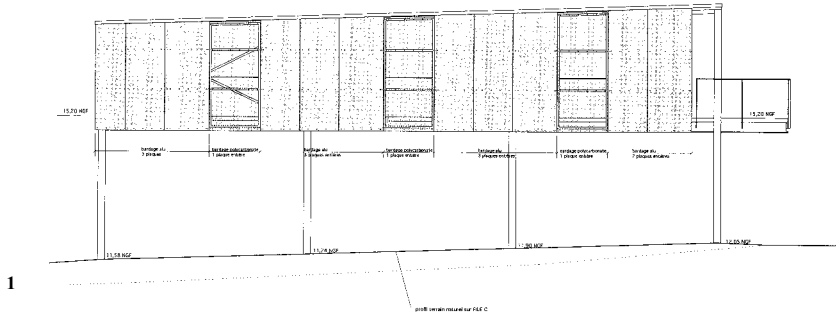
Project: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal
Collaborators: Sylvain Menaud, Laurie Baggett, Pierre Yves Portier, Emanuelle Delage
Structural engineering: Cesma (steel frame), Ingerop Sud Ouest (foundations)
Consultants: Inra (wood rheology laboratory, Cestas); Caue 33 – Moussion (tree-health consultancy)

1 Map indicating (in yellow) the area in which the house is situated. The building stands on the top of a dune, on the west side of the bay of Arcachon.
2 View of the basement zone. To retain the site’s dense vegetation and topographic features, a light metal frame is lifted onto twelve piles rammed deep into the sandy ground, and ‘traversed’ by six sea-pine trees.
3 View from north-west. The base platform floor is in cement clad with aluminium sheets. The ground level varies from 1.5 to 3.5 metres.
4 General site plan.



- 1 Prospetto ovest.
2-4 Vedute generale e di dettaglio della 'diga' in legno che è stata ricostruita lungo la spiaggia sottostante la casa e della scala di collegamento di 65 gradini.
5 Sezione longitudinale.
6 Il fronte sud, affacciato verso il mare e interamente vetrato. La struttura è in acciaio galvanizzato.
7 Dettaglio del balcone che ha inglobato un pino preesistente.
8 Pianta. La superficie complessiva è di 180 metri quadrati mentre il tetto praticabile misura 80 metri quadrati.

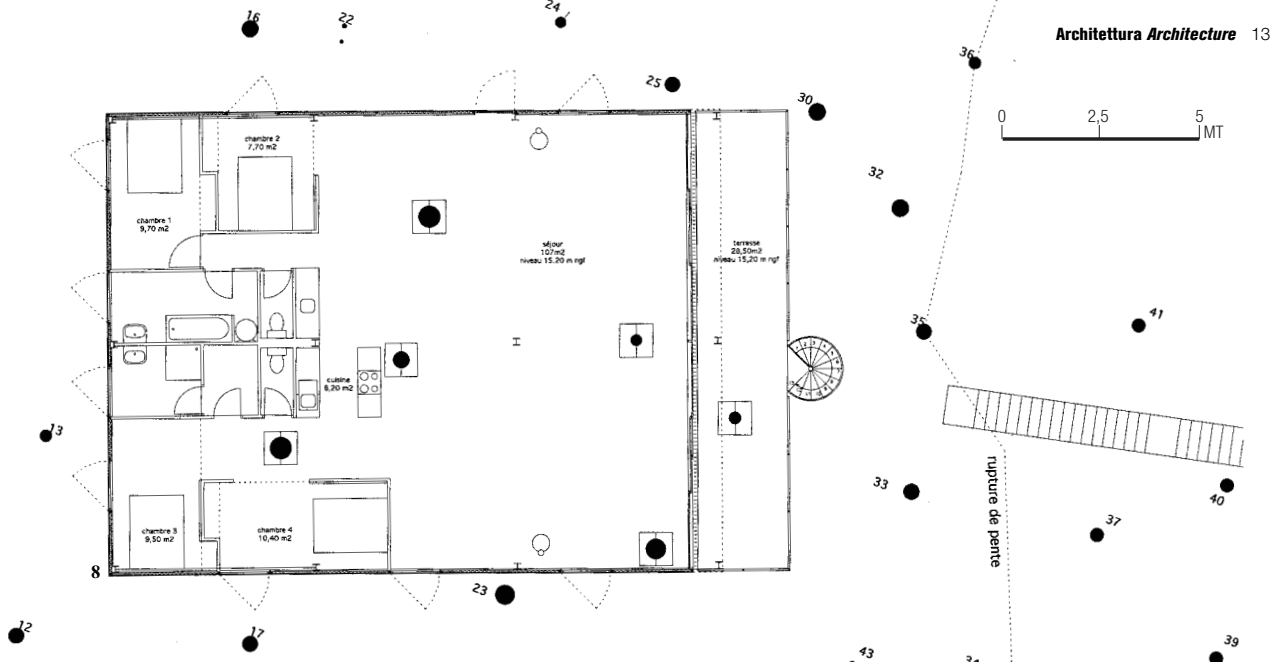
- 1 West elevation.
2-4 General and detailed view of the wooden breakwater rebuilt along the beach below the house, and of the 65 steps leading down to the beach.
5 Longitudinal section.
6 The fully-glazed south front facing the sea. The structure is in galvanized steel.
7 Detail of balcony incorporating a pine-tree.
8 Plan. The overall surface occupies 180 square meters while the practicable roof measures 80 square meters.



1



7



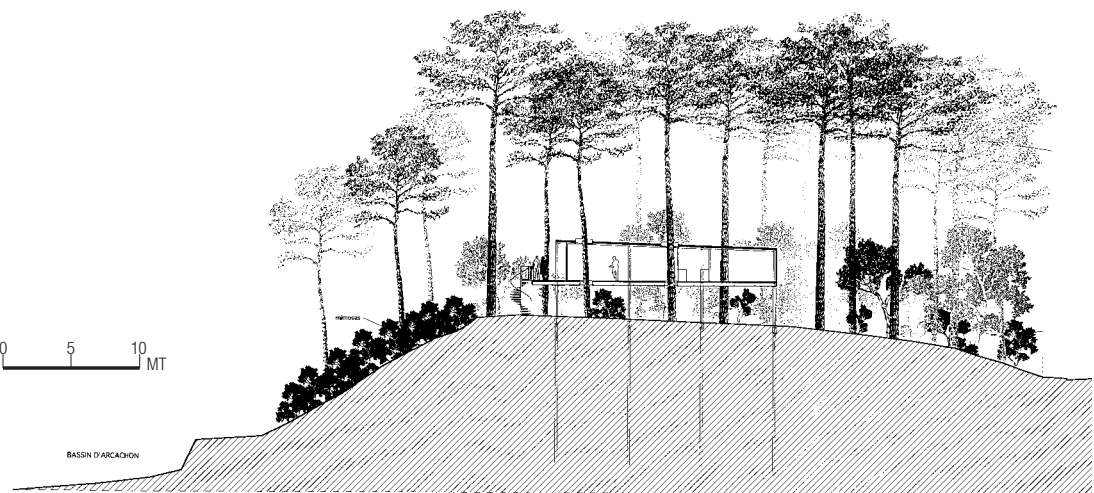
2



3

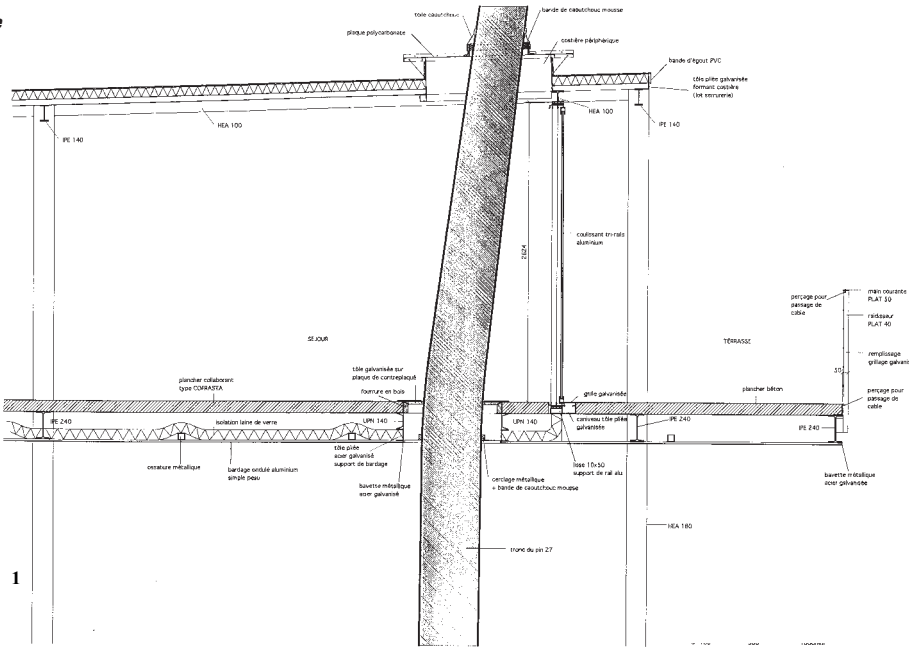


4



5

6



2



3

1 Dettaglio di sezione sulla facciata sud. La copertura ha una leggera pendenza per consentire lo scolo dell'acqua piovana.
2, 3 Particolari dell'attraversamento del tronco di un pino a livello della copertura e all'interno della casa. Per garantire la sopravvivenza degli alberi uno studio approfondito è stato condotto in collaborazione con l'INRA (Institut National de Recherche Agricole, l'ente

statale francese per la ricerca agricola). I fori attraverso cui passano i pini sono chiusi da una lastra di plexiglas che ha possibilità di movimento per consentire ai fusti libertà di oscillazione. La lastra è raccordata alla pianta da un collare in gomma. Un sistema di irrigazione automatica mantiene l'umidità del suolo.
4 Dettaglio della pianta all'angolo tra le facciate ovest e sud.
5, 6 Scorci del soggiorno.

mose e pini marittimi, quarantasei per l'esattezza. Sulla cresta la vista è verso sud e, dall'altra parte dell'acqua, verso la grande duna del Pilat.

Un ragazzo e una ragazza di ventitré e venticinque anni hanno ereditato il terreno dalla madre. Insieme con il padre volevano costruirsi una casa di vacanza. Il padre insegna arti plastiche alla scuola d'architettura di Bordeaux. È lì che ha incontrato i nostri due architetti. Intorno, costruire significa tagliare alberi, livellare il terreno, scavare fondamenta, alzare muri di blocchi di cemento. Come difendere la duna e la sua vegetazione? La soluzione è apparsa evidente: bisognava aggiungere e non sostituire, quindi non toccare il terreno e farvi scivolare sopra la casa. È dato che più si sta in alto, migliore è la vista del bacino, bastava far galleggiare la casa tra gli alberi.

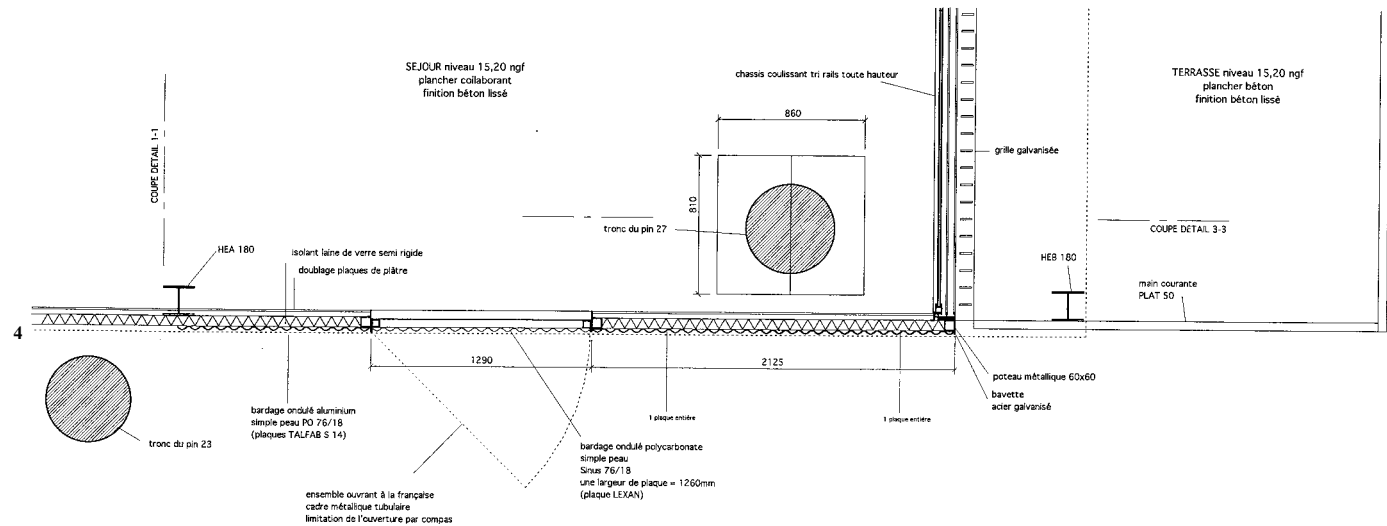
La forza del progetto deriva dal rispetto per la logica, quello che viene poi è solo questione di essere esigenti e ostinati. Per non distruggere la duna dodici pali sono stati affondati a otto-dieci metri di profondità: sopra questo insieme una struttura metallica si infila tra gli alberi. Davanti, un grande balcone prolunga il soggiorno che si apre con ampie vetrate scorrevoli. Le controventature indispensabili si inseriscono al livello del solaio e delle facciate laterali della casa. Queste ultime hanno un paramento di lamiera grecata in alluminio "al naturale"; girando sotto la faccia inferiore del solaio esso crea un soffitto artificiale che, essendo le sue ondulazioni perpendicolari alla superficie del bacino, ne riverbera la luminosità.

La scala è nella parte alta del terreno, dove la casa è più vicina alla duna. La copertura vede sovrapposti pannelli d'acciaio, isolante e uno spesso strato di PVC per la sigillatura. È lievemente inclinata all'indietro per consentire lo scolo dell'acqua.

I cinque grandi pini che crescevano sull'area della casa sono ancora lì. La attraversano. Un sesto fa lo stesso sul balcone. Per consentire loro di muoversi, cosa molto importante quando il vento è forte, almeno al livello della copertura i fori sono ampi. Un collare di gomma fissa al pino una lastra di plexiglas che scorre nel foro, cui è collegata da corde elastiche. Il fatto sorprendente non è tanto la loro presenza, quanto l'assenza di lacune nel bosco.

L'interno è minimalista: è un loft. Davanti un soggiorno di 120 metri quadrati; dietro quattro camere e due bagni. Le finestre sono sezioni di muro apribili, lastre trasparenti di Onduline fissate su cornici metalliche. È prevista la possibilità di dividere in due la casa grazie a un diaframma formato da contenitori.

In conclusione qui non c'è nulla di violento, nessun pugno nell'occhio, niente muscoli in mostra e niente isterismi: solamente una casa che levita su un terreno la cui bellezza è stata salvaguardata. Era molto che non si avvertiva una tale sensazione di leggerezza e di libertà. L'architettura può essere così semplice, e così meravigliosa!



This is the third house designed and built by Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal. The first, in the suburbs of Bordeaux, was a demonstration that, even on a very tight budget, large spaces could be created, provided one was shrewd, rigorous and obstinate. The second, buried in the countryside at Saint-Pardoux-la-Rivière, 45 km north of Périgueux, is one of the rare examples in France of a successful return to sources, clearly inspired by the work of Kazuo Shinohara. Elementary but so right, basic but so intelligent, rustic but so light. And the third is a house in the woods, in the trees: a dream, that one had come to believe would never come true, reserved by now only for children's scrap-books.

As for grown-up children, there were quite a few around at the beginning of the 20th century. They sent piers across the waves, cable-cars up mountainsides and viaducts over precipices. But then they would retire to build houses in the trees, which they called 'robinsons', maybe because the most celebrated of them all was at Plessis-Robinson in the west suburbs of Paris, or in homage to Robinson Crusoe. There were examples all over France. Now all gone, forgotten.

In contrast to these tales and legends, the accomplishments of Anne Lacaton and Jean Philippe Vassal seem intended only as answers to the simplest and most natural everyday problems. They never in effect have the air of trying to achieve the impossible. Doubt, therefore, is not permitted, and one understands at a glance that these are architects doing their proper job. Their development, like their explanations, show the solidity, reliability and economy of means characteristic of craftsmen who know what work well done really means.

Located at Cap-Ferret, then, on the western shore of Arcachon Bay, was a plot of land still unbuilt, one of the last. It embraced a patch of dunes which, from the end of the no through road leading to it, rises and slopes rapidly down again to the Bay, a patch of dunes covered with bushes, mimosa and pine-trees – 46 of them to be exact. From the crest, the view stretches south and, on the other side of the water, towards the sweeping dune du Pilat.

A boy and a girl aged 23 and 25 inherited this land from their mother. With their father, they wanted to build a holiday home on it. Their father teaches plastic arts at the Bordeaux school of architecture, and it was there that he met our two architects.

All around there has been a great cutting of trees and moving of earth, hollowing of foundations and raising of breeze-block walls. How were the dunes and the vegetation to be preserved? The answer seemed striking enough: by adding and not replacing, hence by leaving the land untouched but slipping, so to speak, the house onto it. And since the higher one is the lovelier is the view over the bay, all they had to do was float the house in the trees.

The architects' strength stems from their respect for logic, the rest being only a matter of necessity and obstinacy. In order not to spoil the dunes, twelve micro-piles



5



6

1 Section detail of south front. The roof is gently pitched to allow rainwater to drain off.
2, 3 Details of a pine-trunk crossing the house at roof level and inside. To ensure survival of the trees a thorough study was conducted in collaboration with the INRA (the French government agricultural research authority). The holes through which the pine trees pass are

closed by plexiglas sheets with sufficient play to give the trunks plenty of freedom to sway in the wind. The sheet is connected to the tree by a rubber collar. An automatic irrigation system monitors soil humidity.
4 Detail of the corner plan between the west and south fronts.
5, 6 Detailed views of the living room.

1, 2 Vedute della zona giorno, lo spazio principale della casa. Ad eccezione del fronte sud, chiuso da grandi vetrate scorrevoli, le altre facciate sono bucate da finestre costituite da lastre trasparenti di Onduline fissate su cornici metalliche.

1, 2 Views of the day zone, which forms the largest part of the house. With the exception of the south front, which is closed by large sliding windows, the other sides are perforated by windows of transparent Onduline sheets fastened to metal frames.

were rammed eight to ten metres into the ground. On top of these was assembled a metal carpentry frame that creeps up through the trees. On the front, a wide balcony acts as an extension of the living room, which opens through wide sliding windows. The indispensable wind-braces are borne by the floor platform level and by the sides of the house, which are clad in 'natural' corrugated aluminium sheets that reappear on the underside of the floor to create an artificial sky. And since the corrugation is perpendicular to the bay, this floor echoes the glitter of its water. The staircase is at the top of the site, by the part of the house closest to the dunes. The roof is layered with steel plate, insulation and thick PVC for waterproofing, pitched gently to the rear to let the water run off it. A deck will be fitted there between the trees.

The five large pine-trees that were growing on the site of the house are in effect still there, growing through it. A sixth does likewise through the balcony. To enable them to sway at their ease, which is of course very important in high winds, at least at roof level, they are given plenty of room. A rubber collar fastens to the pine a plexiglas plate, which slides and is attached by elastic belts. What is surprising is not so much the presence of these trees, as the absence of any gap in the forest.

The interior of the house is minimal, loft-like. At the front is a 120 sqm living room, while situated at the back are four bedrooms and two bathrooms. The windows are pieces of wall that open, with translucent corrugated sheets fixed on metal frames. If desired, the house can also be divided in two, by a partition consisting of large cupboards.

In short, there is nothing violent here, no eyesore, nothing athletic or hysterical: just a house lifted off the ground, on land whose beauty is safe. It was a long time since one had been treated to such an impression of lightness and liberty. Architecture can still be so simple and so marvellous!



Edouard François

Testo di Richard Scoffier
Fotografie di Philippe Ruault

Insediamiento di alloggi rurali
per vacanze, Jupilles, Francia

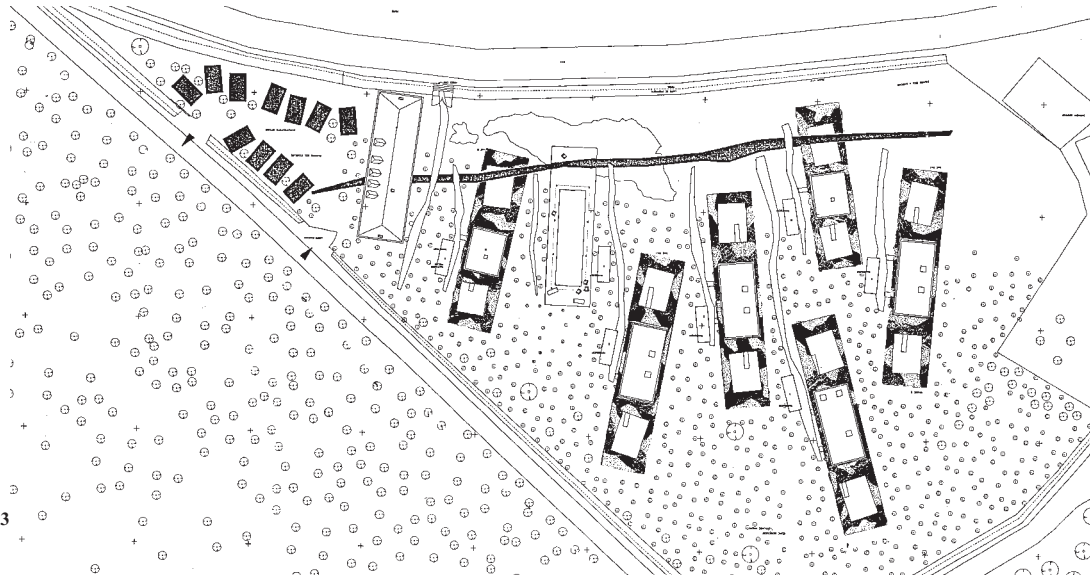
Progetto: Edouard François & Associés
Collaboratori: Duncan Lewis (designer),
Eric Ossart (paesaggista)

Text by Richard Scoffier
Photographs by Philippe Ruault

Country holiday homes
at Jupilles, France

Project: Edouard François & Associés
Collaborators: Duncan Lewis (designer),
Eric Ossart (landscape designer)

1, 2 Two views from the countryside. The group of buildings accommodates homes for nature-lovers wishing to spend brief periods of relaxation on the edge of the ancient forest of Jupilles. In the course of time the architectural products will disappear from view, to be hidden behind a green curtain.
3 Site plan, comprising a sequence of parallelepipeds with ten flats, and an old farm which has been refurbished as a reception building.



Un frangivento di rami protetto dietro gli alberi: una metafora sempre presente della casa, dalla capanna primitiva fino a Gottfried Semper e all'arte povera. Solamente questa continuità dimostra la necessaria artificialità della natura, che nonostante tutto conserva la propria periodica caducità. Esistono fotografie della casa senza alberi? Sì, ma non era ancora terminata. Ma perché ora non la si vede più dietro gli alberi? Perché è stata terminata.

The windbreak of branches, protected behind trees, a constantly recurring metaphor of makeshift living, from the primal hut to Gottfried Semper and Arte Povera. This continuity alone proves the necessary artificiality of the natural, which nonetheless preserves its seasonally new impermanence. Are there photos of the house without the trees? Yes, but then it wasn't finished. But now you can't see it any more behind the trees? That's why it's now finished.



Ai bordi del bosco di Bercé dei frammenti di siepi abitate, liberate da ogni funzione di confine, sembrano essere stati distribuiti a caso per comporre un nuovo tipo di agglomerato, un incrocio di tipologie paesaggistiche e architettoniche. Questa realizzazione sperimentale di Edouard François e Duncan Lewis, a poche decine di chilometri da Le Mans, sottopone alla prova della realtà i principi di un progetto di scala più vasta, proposto per Saintes nel quadro di European III. I parallelepipedi vegetali immersi nella natura si affermano come alternativa convincente alla violenza intrinseca a ogni inserimento dell'architettura in un sito. Tuttavia, al di là della questione dell'integrazione, queste costruzioni modeste che ospitano insediamenti rurali (sette alloggi) affittati agli appassionati di passeggiate nel bosco, sollevano varie problematiche contraddittorie. Innan-

anzitutto appare qui liberamente reinterpretato il mito della casa primitiva, che aleggia nei trattati da Vitruvio a Le Corbusier. Contrariamente ai rami sapientemente intrecciati dell'abate Laugier, che evocano la forma archetipa del tempio, o alla casa di tronchi di Gropius, gli alberi non sono evocati per le loro caratteristiche costruttive allo scopo di giustificare una forma. La vegetazione definisce semplicemente un rivestimento, una carenatura per parallelepipedi di blocchi da costruzione che tendono al grado zero della forma. Il rapporto con la natura si iscrive così immediatamente in una concezione di imballaggio, di mimetizzazione. Fogliame che maschera come un ologramma un'architettura minimale: si tratta di un primitivismo più cinico di quello degli antichi e dei moderni, un primitivismo che scommette sul primato del visibile. Ma, al di là di

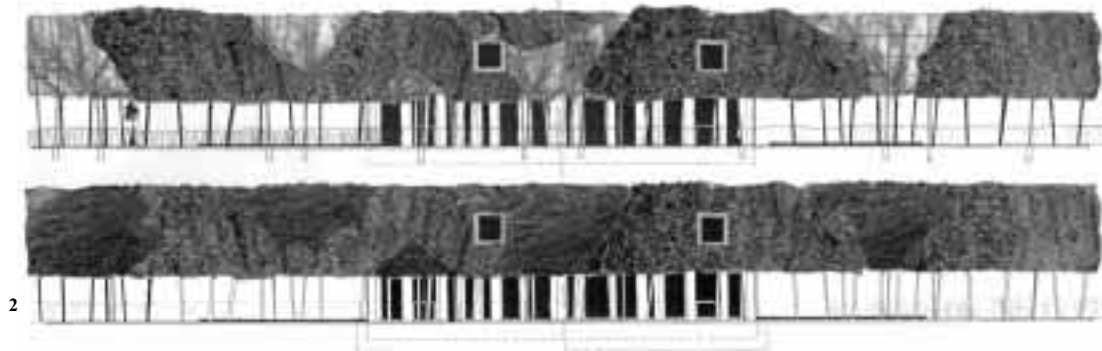
questa estetica del furtivo, l'idea di agganciare una pelle viva su un nucleo inerte implica altre ricadute. Le griglie che ricoprono le fronde funzionano come giganteschi apparecchi ortopedici, controllando il divenire alterno dei rivestimenti, fatto d'un sapiente dosaggio di essenze decidue e perenni. Il vero materiale di queste piccole costruzioni si riferisce quindi a ciò che Spinoza chiama natura naturans in contrapposizione alla natura naturata, cioè alla natura come forza, potenza creatrice. Il percorso incrocia qui le ossessioni della Land Art e dell'Arte Povera, soprattutto l'opera di Giuseppe Penone. Analogamente vengono affrontati anche i concetti di spessore e profondità, con cui da Kahn in poi la disciplina fa i conti. La facciata vegetale con le finestre dei bagni del primo piano, le cui vetrate quadrate prendono luce li-

bere da fogliame, i condotti dei camini mescolati ai tronchi d'albero e gli elementi della cucina, che seguono instancabilmente il livello del suolo, rimandano alle facciate di servizio teorizzate dall'architetto americano. Analogamente le assi grezze che fanno da coprifilo alle porte e accompagnano, come pilastri, il ritmo incerto del peristilio, permettono l'espressione di una profondità, di una densità fino a creare una specie di spazio intermedio che si sostituisce a qualunque nozione di involucro, di trasparenza e di immaterialità... Ma l'impostazione implica soprattutto una vera e propria riflessione sulla questione degli interni. Tronchi stampati su carta da parati, pelli di vacca stese sul pavimento di cemento a cera: fuori il bosco e forse gli animali, il dispiegarsi di un paesaggio bucolico; dentro la sua violenta

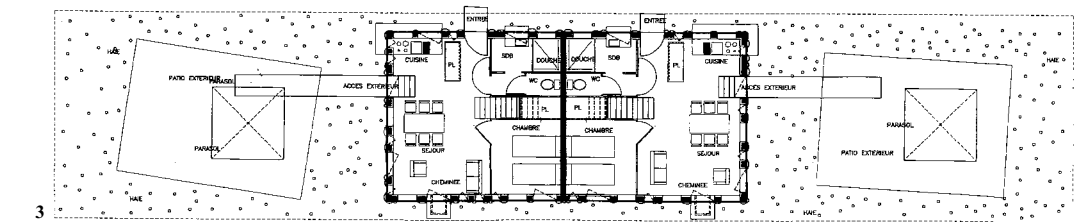
proiezione su pavimenti e pareti che lo assorbono integralmente per comporre uno schermo retinico su cui s'incrosta un'immagine persistente. L'interiorità pare definirsi come luogo della transustanziazione del mondo in immagini e recuperare così la lezione delle grotte dipinte preistoriche e quella delle caverne del mito filosofico, in cui penetra, sola, l'ombra del reale. L'interramento parziale del piano terreno pone poi la questione della terra non come piano astratto su cui gli edifici si posano, ma come corpo materno (reminiscenza dell'antica Gaia) da cui gli edifici sorgono. Così gli spazi di soggiorno, stupore luminoso e aperto, che affondano un metro sotto il livello del suolo, rivelano la presenza della massa tellurica e pongono l'inquilino in una posizione quasi mistica, di fronte al suolo nel quale si ritrova immerso. Que-



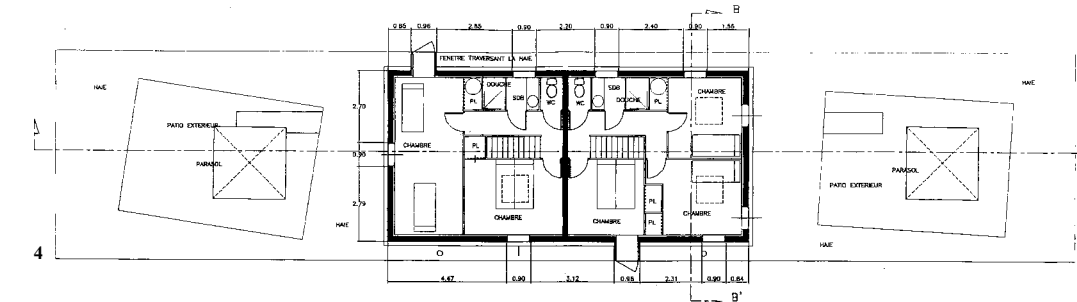
1



2



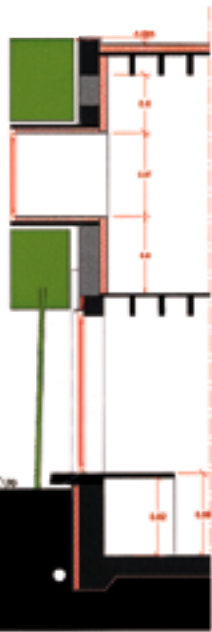
3



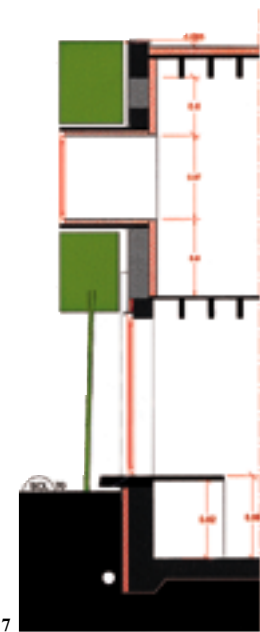
4



5



6



7

- 1 Dettaglio di un fronte con l'ingresso.
- 2 Due prospetti che illustrano come con la progressiva crescita della vegetazione l'architettura sarà completamente mimetizzata.
- 3, 4 Pianta del piano terra e del primo piano di un'unità.
- 5 Scorcio di un fronte con la successione di camini che si alternano ai fusti degli alberi.
- 6, 7 Sezioni della facciata sulla finestra del bagno e su un camino.

Pagina a fronte: particolare della facciata con la griglia di supporto per il fogliame. L'unico elemento che sporrà tra il verde è la finestra quadrata del bagno al livello superiore.

- 1 Detail of a front with entrance.
 - 2 Two elevations showing how as the vegetation grows the architecture will ultimately be completely camouflaged.
 - 3, 4 Ground and first floor plans of a dwelling.
 - 5 Glimpse of a front with the succession of chimneys alternating with the tree trunks.
 - 6, 7 Sections of the facade on the bathroom window and on a chimney.
- Facing page: detail of facade with the foliage support grille. The only thing that will project from the greenery is the square window of the bathroom on the upper level.

sta impostazione pare contaminare i differenti oggetti che occupano lo spazio (camino, acquai, travi di pino a vista...) per conferire loro, al di là di ogni ruralismo dozzinale, una reale autenticità. Dalla condizione di semi-interramento, in cui il paesaggio viene percepito dal basso in alto, verso le camere da letto dove il cielo, con lo spettacolo delle nuvole, viene inquadrato dall'apertura zenitale posta sopra il letto, il percorso ascendente pare condensare, in un sommario folgorante che porta da un soggiorno-cantina alle camere da letto-soffitta, tutta la fenomenologia della casa.

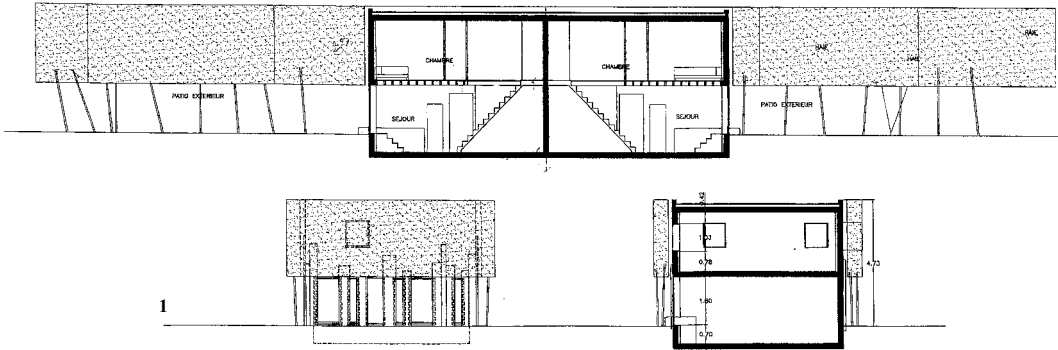
Qui l'architettura, assorbita dal paesaggio, pare cancellarsi per meglio costituirsi come apparato invisibile in grado di farci percepire poeticamente le cose. Nel momento in cui le abitudini più quotidiane e i gesti più tradizionali vengono erosi, si disgregano fino a scomparire, questa organizzazione spaziale impone un vero protocollo abitativo. Così le immagini di un mondo ancestrale, che ogni uomo porta nella profondità ultima del suo essere, finiscono con l'affiorare per abbozzare un'odissea attraverso le forme più antiche dall'abitare umano e animale (dalla caverna al nido, dalla tana alla capanna): un percorso di emozioni e di sensazioni.

On the edge of the Forest of Bercé, patches of inhabited hedges, released from any purpose of delimitation, look as if they had been scattered at random to compose a new type of agglomeration, a cross between landscape and an architectural idiom. This experimental achievement by Edouard François and Duncan Lewis, situated a few dozen kilometres from Le Mans, puts to the test of reality the principles of a larger scale project, proposed for Saintes within the framework of European III. The vegetal parallelepipeds plunged into nature present a convincing alternative to the inherent violence of every architectural occupation of a site.

Aside from the question of integration however, these modest constructions accommodating (seven) rural homes rented by people who love walking in the forest, raise a number of contradictory issues.

Thus the myth of the primitive house, which haunts treatises from Vitruvius to Le Corbusier, seems here to be very freely interpreted. Unlike abbot Laugier's skilfully woven branches evoking the archetypal form of the temple, or Gropius's log-house, the trees here are not brought in for their constructive characteristics to justify a form. The vegetation simply defines a cladding, a facing for breeze-block boxes tending towards a zero degree of form. The relationship with nature is straight away inscribed within a concept of packaging and camouflage. Like a hologram, foliage masks a minimal architecture: with a primitivism more cynical than that of the ancients and moderns, with a reliance on the pre-eminence of the visible. But beyond this aesthetic furtiveness, the idea of transplanting a living skin onto an inert core implies other effects. Grilles act as gigantic orthopaedic mechanisms dictating the progress of alternated apparel, composed of a shrewd measure of transient and persistent essences. The true material of these small constructions stems therefore from what Spinoza calls natura naturans ("naturing nature"), as opposed





1 Sezione longitudinale e sezioni trasversali.
2-4 e pagina a fronte: diverse vedute di interni. Sulle pareti sono riportati con grande forza drammatica disegni di tronchi e di ramificazioni di alberi.

1 Longitudinal section and cross-sections.
2-4 and facing page: different views of interiors. Reproduced on the walls with great dramatic impact are designs of tree trunks and ramifications.



to natura naturata ("nature natured"), that is to say nature as a force, a creative power. The theme here verges on the obsessions of Land Art or Arte Povera, notably that of Giuseppe Penone.

Likewise, the notions of thickness and depth that have questioned the discipline since Kahn seem also to be approached. The vegetal facade and the bathroom windows on the first floor stripped of foliage, the chimney stacks mingling with tree-trunks and parts of the kitchen, desperately pursuing a ground level, refer back to the serving facades theorised by the American architect. Similarly, the untreated boards that disguise the door and window frames and which, like pillars, accompany the uncertain rhythm of the peristyle, allow the expression of a depth and density, to the point of creating an intermediate space that substitutes any notion of envelopment, transparency and immateriality...

But the device implies above all a deep reflection on the question of inwardness. Trunks imprinted on painted paper, cowhides spread over waxed concrete floors: on the outside the forest and perhaps animals, the deployment of a bucolic landscape; and within, its violent projection onto floors and walls that wear it down to compose a retinal partition with an image attached to it. The inwardness seems to be defined as the place of the world's transubstantiation into images, thus integrating the lesson learnt from prehistoric painted caves like the mythical ones of philosophy, penetrated only by the shadow of reality.

The partial burying of the ground floor then poses the question of the earth, not as an abstract plane on which buildings would settle, but as a maternal body (reminiscence of the ancient earth's crust), out of which buildings would rise up. Thus the living rooms, astonishingly open and full of light, though sunk one metre below ground level, reveal the presence of a telluric mass and place the occupant in an almost mystical position vis-à-vis the ground into which he has been plunged. This device seems to affect the various objects occupying the space (fireplace, sink, unfaced fir beams...), and to give them an authenticity beyond any hint of quaintness or countrified whimsy. From its state of semi-interment, where the landscape is perceived from below, moving up towards the bedrooms in which the sky in its cloudy stage-sets is finally framed by the skylight over the bed, the eye's upward gaze seems to condense – in a sweeping shortcut from the living room-cave to the hayloft-bedroom – the whole phenomenology of the house.

Here the architecture, absorbed by the landscape, is apparently self-effaced in order better to form a sort of invisible device enabling us to poetically grasp the scene. Since the most ordinary usage and traditional gestures are eroded and whittled down until they actually vanish, this spatial organisation imposes a veritable protocol of habitation. Thus the images of an ancestral world, carried by all human beings in their innermost selves, eventually surface to outline an odyssey through the most time-honoured forms of human and animal habitation (from the cave to the nest, the lair to the hut), in a journey through emotions and sensations.



Collins, Collins + Turner

Fotografie di Ross Honeysett

Casa per vacanze, Bombala, Nuovo Galles del Sud, Australia

Progetto: Collins, Collins+Turner – Penelope Collins, Huw Turner, Londra; Ian Collins, Sydney
Strutture: Taylor, Thompson and Whitting – Richard Green
Ingegneria meccanica ed elettrica: BDSP Partnership – Sinisa Stankovic
Impresa di costruzione: Belvedere Constructions – John Fielding, Greg Brooks

Photographs by Ross Honeysett

Holiday home, Bombala, New South Wales, Australia

Project: Collins, Collins+Turner – Penelope Collins, Huw Turner, London; Ian Collins, Sydney
Structural engineering: Taylor, Thompson and Whitting – Richard Green
Mechanical and electrical engineering: BDSP Partnership – Sinisa Stankovic
Contractor: Belvedere Constructions – John Fielding, Greg Brooks

È nomadismo o globalizzazione il fatto che i progettisti di questa villa abbiano lavorato comodamente seduti a Londra e a Sydney mentre il committente si trovava a casa propria a New York, e abbiano sviluppato il progetto e cercato un sito adatto tramite Internet e un CAD? Il paesaggio di Bombala, nel Nuovo Galles del Sud australiano, è poco ospitale. Questo edificio del tutto autosufficiente vi è piombato come un UFO, come una casa di un altro pianeta. Essa rimane un oggetto estraneo, con il suo rivestimento estremamente sottile e le sue grandi vetrate. Perfetta e omogenea. Non andrà in rovina lentamente, ma scomparirà a un certo punto all'improvviso: basterà una leggera pressione del tasto 'invio'.

Is it globalization or the new nomadism: the fact that the planners of this house were in London and Sydney while the client was in New York and the project was developed, and a site found for it, using CAD and internet? The landscape around Bombala in the Australian state of New South Wales is harsh. A self-contained object has landed like some UFO, a house from another world. With its outer covering reduced to extremes, its extensive glass areas, it remains alien. Perfect and homogeneous. It will not rot away slowly, but someday suddenly disappear: strike the enter key, that'll do.



Costruita come ritiro per il proprietario di una tenuta nelle remote pianure di Monaro, nella parte meridionale del Nuovo Galles del Sud, in Australia, a circa sei ore di automobile da Sidney, la casa sfrutta i vantaggi della vegetazione, della collina e della vista sull'acqua del vicino lago. Il progetto dell'edificio nasce dalla sua collocazione in una lunga e stretta radura in lieve pendio, con vista a nord e a sud. Uno spazio riservato all'intimità guarda a sud su un tranquillo pendio, mentre l'altro sale aprendosi a nord alla vista dell'acqua e, lontano, a quella delle colline di una tenuta di 3200 ettari. Le forme dinamiche di questi due spazi sono collegate internamente dal ritmo di blocchi lineari che ospitano le funzioni abitative. L'edificio si ricollega alle strutture agricole utilitarie che costellano il territorio di Monaro. Si tratta in genere di forme funzionali, prive di geometria formale e di riferimenti alla scala umana, che tendono a collegarsi al terreno in modo indifferenziato. Con le sue inconsuete proporzioni e la sua separazione dal terreno, la nostra casa evoca la presenza surreale di queste strutture. L'idea dell'edificio è molto semplice: due immagini per una sola costruzione. Il risultato, all'esterno, è una forma architettonica dinamica che comprende due schemi, uno aperto a nord, l'altro a sud. Questi due spazi sono collegati internamente da un nucleo centrale. Lo spazio che dà a nord è dedicato al soggiorno, mentre le camere da letto, più intime, guardano sul panorama tranquillo del fianco della collina. All'interno gli elementi del nucleo sono distaccati dalle pareti esterne, in modo che gli spazi si facciano fluidi e la forma dell'edificio sia leggibile con continuità. I componenti sono ridotti a un ritmo di blocchi paralleli di pari lunghezza che corrono da nord a sud, per favorire il percorso visivo attraverso l'edificio, la penetrazione della luce naturale e la ventilazione incrociata. La nitidezza dell'idea architettonica è rafforzata da una gamma severamente ristretta di materiali e di rigorosi particolari. La decorazione è assente, tutto è ridotto al minimo, funzionale e semplice. Alla fine restano nella memoria solo forme astratte. Fin dall'inizio i dati climatici locali sono stati valutati dagli architetti e da esperti ambientali per garantire una corretta cognizione delle condizioni prevalenti. Il clima di Monaro è caratterizzato da estati temperate e inverni freddi e secchi. Le protezioni solari esterne sono state di conseguenza escluse in partenza. Analoga attenzione è stata dedicata alle vetrate isolanti, benché i loro costi economici ed energetici non valessero i vantaggi sul lungo periodo. L'edificio è basato su dispositivi di controllo climatico passivi, sotto forma di un'efficace ventilazione diagonale incrociata sul piano del pavimento durante i mesi estivi. L'abbondanza di luce solare che attraversa la grande superficie della vetrata sulla facciata settentrionale è in generale un fatto favorevole. La ventilazione incrociata può essere regolata con precisione tramite pannelli scorrevoli sulle pareti



3

1 Foto aerea del sito. In rosso è indicata la localizzazione della casa.
2 Scorcio del fronte sud.
3 Planimetria generale. La casa (individuata in rosso) sorge in una radura in leggero pendio, nelle pianure di Monaro, nella zona meridionale del Nuovo Galles del Sud.

1 Bird's-eye view of the site, with its location indicated in red.
2 Perspective view of the south front.
3 Site plan. The house (shown in red) stands in a clearing on a gentle slope in the Monaro plains of southern New South Wales.

nord e sud. Nel caso di un'estate eccezionale, l'aria portata a temperatura maggiore dall'aumento dell'energia solare si stratificherà al livello più alto del volume di 5 metri, mentre più in basso si manterranno condizioni confortevoli. D'inverno l'edificio, che è molto ben isolato, è riscaldato grazie a un sistema elettrico posto sotto il pavimento. Nelle giornate di sole invernali la superficie di cemento a vista del pavimento funge da polmone termico, immagazzinando la radiazione solare captata dalle grandi pareti di vetro e mantenendo caldo l'edificio anche nell'intervallo freddo della notte. Per sostenere le grandi pareti di vetro con il minimo di interferenza nel paesaggio occorre la sottigliezza e la resistenza di una struttura d'acciaio. La prefabbricazione ha permesso di montare le strutture rapidamente e facilmente *in loco*. I materiali sono stati scelti per la loro durata. Esternamente ciò significa lamiera grecata, acciaio, alluminio e vetro, che invecchiano gradevolmente e richiedono scarsa manutenzione. Anche internamente sono stati preferiti materiali che non richiedono finitura: calcestruzzo, acciaio inossidabile e vetro. I particolari sono ridotti all'essenziale, nascosti: i battiscopa sono una sottile fascia d'alluminio, le canalizzazioni sono nascoste e gli armadi scompaiono nelle pareti. I cavi aerei dell'energia elettrica sono invisibili: arrivano presso il sito e si interrano negli ultimi cento metri, in modo da non ostacolare la vista. L'acqua viene raccolta dal tetto e immagazzinata in un serbatoio sotterraneo. Le acque nere vengono raccolte in una semplice fossa biologica. L'impianto annegato nel pavimento di calcestruzzo riscalda uniformemente gli spazi e fornisce una superficie tiepida su cui camminare. La luce naturale penetra perfino nel bagno interno, illuminato in modo tenue e con dolcezza attraverso pannelli di vetro traslucido. *(dalla relazione di progetto)*

Built as a retreat for the owner on his property on the remote Monaro plains of southern New South Wales in Australia, approximately six hours drive south from Sydney, the house exploits beautiful bush, hillside and water views. The design for the house is derived from its setting on a gently sloping long narrow clearing with views to the north and south. One intimate space looks southwards to a calm hillside environment whilst the other soars, opening northwards to a view of water and the distant hills of the 8000 acre farm. The dynamic forms of these two spaces are tied together internally with a rhythm of linear blocks housing the domestic necessities. The building is reminiscent of the utilitarian farm structures which dot the Monaro landscape. These are usually function driven forms, with no formal geometry, they lack reference to the human scale and they tend to meet the ground in an indifferent manner. With its unusual proportions and it's separation from the ground, the house evokes the surreal presence of these structures. The building has a very simple concept: one building, two outlooks. The result, externally, is a dynamic building form comprising two shapes, one



- 1** Il fronte nord. Su questo lato affaccia il soggiorno, con vista sul vicino lago e, più lontano, sulle colline. La tipologia di riferimento è quella delle semplici strutture agricole della zona. Quasi indifferente è il rapporto con il suolo: il corpo di fabbrica ne è totalmente separato e vi si appoggia tramite una serie di sottili pilastri.

2 Pianta.

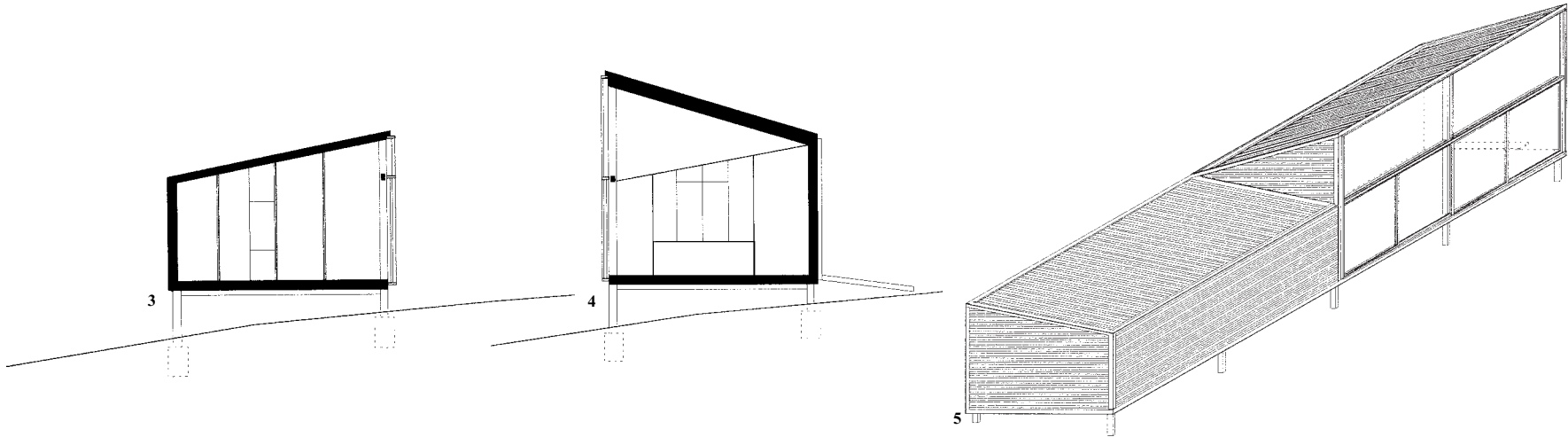
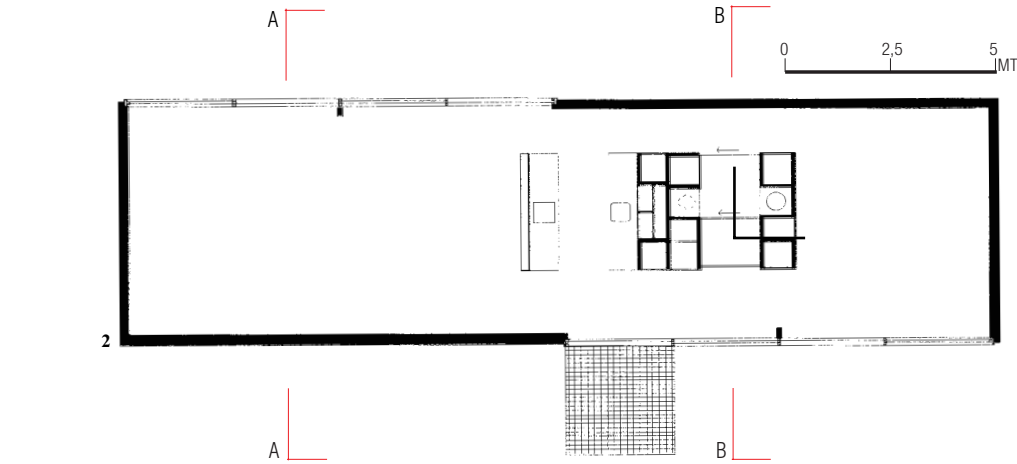
3, 4 Sezioni trasversali AA e BB.

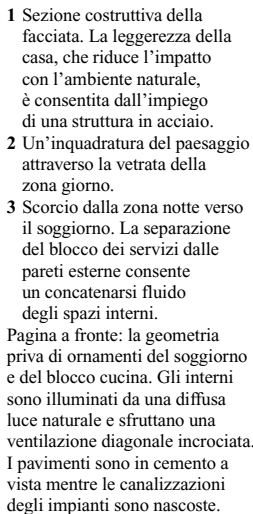
5 Assonometria. Molto chiara è la scelta formale con due volumi aperti in direzioni opposte e collegati all'interno dal nucleo centrale dei servizi.
- 1** The north front. Facing this side is the living room, with a view over the nearby lake and of the hills beyond. The style of the architecture refers to simple local agricultural structures, and its connection with the land is almost ignored, since the building is totally separated and raised from it by narrow pillars.

2 Plan.

3, 4 Cross-sections AA and BB.

5 Axonometric. The choice of form is very clear; with the two volumes opening in opposite directions; they are linked to the inside by the central services core.





Pagina a fronte: la geometria priva di ornamenti del soggiorno e del blocco cucina. Gli interni sono illuminati da una diffusa luce naturale e sfruttano una ventilazione diagonale incrociata. I pavimenti sono in cemento a vista mentre le canalizzazioni degli impianti sono nascoste.

- 1 *Constructional section of the facade. The lightness of the house, which reduces its impact on the natural environment, is permitted by the use of a steel frame.*
- 2 *A picture of the landscape through the day zone windows.*
- 3 *Perspective view of the night zone towards the living room. The separation of the services block from the outer walls allows a fluid concatenation of interiors.*

Facing page: the unadorned geometry of the living room and of the kitchen unit. The interiors are lit by a natural diffused light, and also exploit a crossed diagonal ventilation.

The floors are in bare concrete while the systems conduits are concealed.



opening up to the north the other to the south. These two spaces are tied together internally by central core elements. The space facing north is the living room, the more intimate sleeping area looks out to the more restful hillside view.

Internally, the core elements are detached from the outer walls so that the spaces become fluid and the building form can be continuously read. The components are reduced to a rhythm of parallel blocks of equal length running north-south to encourage views through the building, the penetration of natural light and cross ventilation. The clarity of the architectural concept is strengthened by a rigorously limited palette of materials and restrained detailing. Decoration is omitted, everything is pared down, functional and simple. Finally, only the abstract forms are to be remembered.

At the earliest stage, local climatic data was evaluated by the architects and environmental engineers to ensure a correct understanding of the prevailing conditions. The Monaro climate is characterized by mild summers and cold dry winters. External solar shading was consequently ruled out at an early stage. Consideration was similarly given to insulating glazing however the financial and energy cost of this did not match its long term benefit. The building relies on passive means of climatic control in the form of effective diagonal cross ventilation across the floorplate during the summer months. Solar gains through the large expanse of north facing glazing are generally welcome. Cross ventilation can be finely tuned by sliding panels in both the north and south walls. During an exceptional summer, warmer air due to solar gain will stratify at the higher level of the 3m volume and comfortable conditions are maintained below. In winter, the building, which is very well insulated is heated via an electric underfloor heating system. During sunny winter days, the exposed concrete floor slab acts as a thermal store of heat gained from solar radiation intercepted by the large glass walls keeping the building warm throughout the colder nights.

The slenderness and strength of a steel structure was required to support the large glazed walls with simply and with minimal interference to the landscape. Prefabrication meant easy and quick assembly on the remote site. Materials were chosen for their longevity. Externally this meant corrugated iron, steel, aluminium and glass which age gracefully and require little maintenance. Internally too, self finished materials were preferred: concrete, stainless steel and glass.

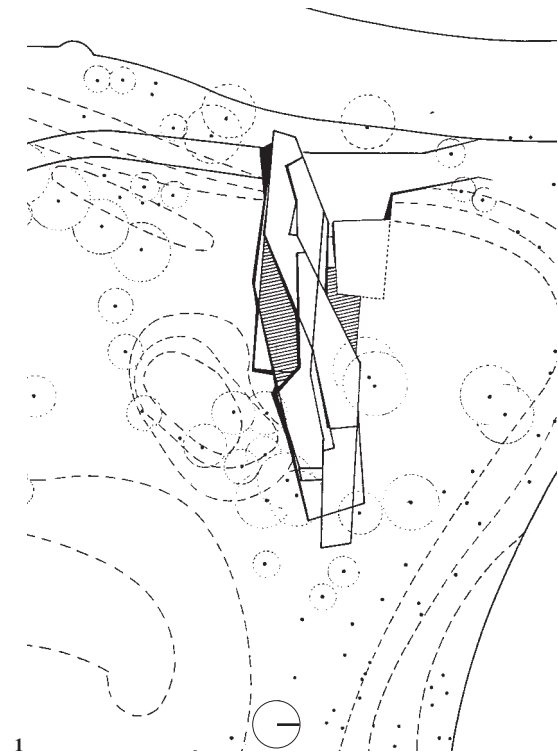
The details are pared down, hidden: skirtings are a thin aluminium line, gutters are concealed, and cupboards disappear into walls. Overhead power cables are out of view, brought near to the site and buried for the last 100 meters so that they do not obstruct views. Water is collected from the roof and stored in an underground tank. Underfloor heating cast within the concrete floor heats the space evenly and is warm underfoot. Natural light penetrates even the internal bathroom which is lit subtly through translucent glass screens. (from the architects' report)



Ben van Berkel

È nella casa stessa che l'esistenza diviene nomade. Antiche relazioni spaziali e funzionali si dissolvono. Anche a questo si adatta la metafora architettonica del “nastro di Möbius”. Vivere e lavorare, infanzia e tempo libero, relazioni continuamente e infinitamente mutevoli, socialità e spazialità. Un diagramma spazio-temporale ha rimpiazzato le certezze tipologiche. Le energie si addensano e si separano, tutto resta in movimento. Ecco il messaggio architettonico di questa nuova e rivoluzionaria casa unifamiliare, non più descrivibile con i criteri stilistici tradizionali. Spazio interno ed esterno, cucina e parco; in qualsiasi tempo e ovunque balena un piccolo lampo di vita, e nuovamente si perde nello spazio dalla curvatura infinita.

It is the house itself in which existence becomes nomadic. Old spatial and functional relationships dissolve. The architectural metaphor of the “Möbius strip” is appropriate here, too. Life and work, children and leisure, continually and endlessly changing relationships – in both the social and spatial sense. Space-time-diagrams replace typological certainties. Forces condense and separate, everything keeps moving. That is the architectural message of this revolutionary new family house, which can no longer be described with traditional style-historical criteria. Interior, exterior, kitchen and park – sometime and somewhere a brief image of life flashes and disappears again in infinitely curved space.



Testo di Bart Lootsma
Fotografie di Christian Richters e Ingmar Swalue

Casa unifamiliare Möbius,
‘t Gooi, Paesi Bassi

Progetto: UN Studio/Van Berkel & Bos – Ben van Berkel
Gruppo di progettazione: Aad Krom (coordinamento),
Jen Alkema, Casper le Fèvre, Rob Hootsmans, Matthias Blass,
Marc Dijkman, Remco Bruggink, Tycho Soffree,
Harm Wassink, G. Tedesco
Consulenza tecnica: ABT; Heijckmann Bouwadviesbureau
Interni: B. van Berkel, H. Kuyvenhoven, J. Alkema, M. Blass
Sistemazione paesaggistica: West 8 Landscape Architects
Concetto fotografico: Stef Bakker/House of Orange,
Kasia Gatkowska

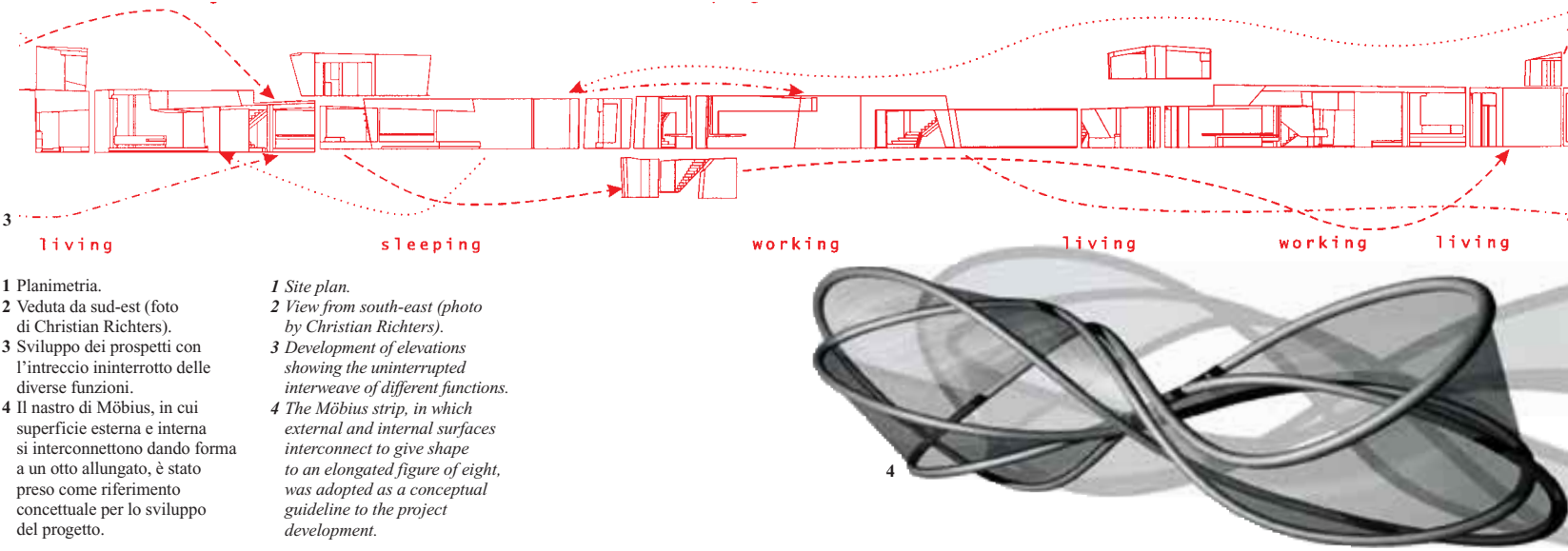
Il sito è stupendo, poco lontano da Amsterdam, nella zona in cui sorgono alcuni dei più bei quartieri di ville di cui sono ricchi i Paesi Bassi, con vasti appezzamenti di terreno circondati da boschi, alternati a piccoli campi coltivati, praterie e brughiere. La località inoltre ha la particolarità di trovarsi in una delle zone meno densamente edificate della regione, sul versante nord di una piccola valle contornata da faggi, con una fascia erbosa al centro. La valle è circondata da corsi d’acqua, cosicché il sito sul quale sorge la villa forma una sorta di penisola. I committenti non volevano semplicemente una bella casa grande, ma intendevano realizzare qualcosa di speciale, un edificio che potesse offrire un contributo innovativo alla storia dell’architettura, pertanto si sono rivolti a Van Berkel & Bos e West 8 solo dopo ricerche approfondite nel mondo dell’architettura internazionale. Oltre ai consueti locali di soggiorno e alle camere da letto destinati alla famiglia, il progetto prevedeva un appartamento per gli ospiti, due grandi studi e un garage per due automobili, poiché i committenti lavorano molto a casa e utilizzano la villa come punto di partenza per escursioni. Van Berkel & Bos hanno progettato la villa in maniera tale da sfruttare al massimo tutti gli aspetti del paesaggio, il ciclo del sole e le stagioni; l’interno e l’esterno sono infatti reciprocamente collegati su diversi piani. Inoltre il progetto è stato sviluppato in modo tale da creare un’abitazione destinata a persone che lavorano molto a casa e che quindi trascorrono regolarmente parecchi giorni di seguito al suo interno. Ogni sezione del progetto è caratterizzata da un’ambientazione particolare. Si trattava in fin dei conti di progettare un tipo di abitazione totalmente nuovo, che peraltro rendesse giustizia a tutte le peculiarità del sito. È interessante notare, per esempio, che il garage, per la posizione centrale nell’edificio, costituisce di fatto l’entrata principale. Di solito ville di questo genere sorgono in località fuori mano, pertanto si possono raggiungere soltanto in automobile e, raramente, in bicicletta. L’ingresso principale è nascosto sotto la punta occidentale sporgente dell’edificio e inoltre dà direttamente accesso all’appartamento per gli ospiti situato nel livello inferiore.

A differenza di Rem Koolhaas, Van Berkel & Bos non sembrano molto interessati a sviluppare nuove tipologie ripetibili, in quanto pienamente consapevoli dell’instabilità della società attuale, in cui ogni nuovo progetto viene determinato da tutta una serie di Mobile Forces in continuo mutamento, descritte in uno dei loro primi libri che recava appunto questo titolo. In tanta instabilità un edificio non costituisce nulla di più di un punto di condensazione specifico e temporaneo. Fin dall’inizio, Van Berkel & Bos non hanno voluto creare una tipologia, bensì un diagramma che riassume in maniera astratta le diverse necessità e condizioni, e che di conseguenza diventa il filo conduttore del progetto. In un saggio recente su *Any*, Van Berkel & Bos collegano tale approccio operativo ai concetti delle Abstract Machines di Gilles Deleuze, che ordinano e generano il pensiero secondo modalità simili. Il diagramma prescelto, il nastro di Möbius, fornisce un principio spaziale ordinatore, e allo stesso tempo un leitmotiv per l’elaborazione delle varie parti e dei dettagli della costruzione. Inoltre determi-

Text by Bart Lootsma
Photographs by Christian Richters and Ingmar Swalue

Möbius one-family house,
‘t Gooi, The Netherlands

Project: UN Studio/Van Berkel & Bos – Ben van Berkel
Design team: Aad Krom (coordination), Jen Alkema, Casper le Fèvre, Rob Hootsmans, Matthias Blass, Marc Dijkman, Remco Bruggink, Tycho Soffree, Harm Wassink, G. Tedesco
Technical consultants: ABT; Heijckmann Bouwadviesbureau
Interior design: B. van Berkel, H. Kuyvenhoven, J. Alkema, M. Blass
Landscape design: West 8 Landscape Architects
Photographic concept: Stef Bakker/House of Orange, Kasia Gatkowska



- 1 Planimetria.
- 2 Veduta da sud-est (foto di Christian Richters).
- 3 Sviluppo dei prospetti con l'intreccio ininterrotto delle diverse funzioni.
- 4 Il nastro di Möbius, in cui superficie esterna e interna si interconnettono dando forma a un otto allungato, è stato preso come riferimento concettuale per lo sviluppo del progetto.

- 1 Site plan.
- 2 View from south-east (photo by Christian Richters).
- 3 Development of elevations showing the uninterrupted interweave of different functions.
- 4 The Möbius strip, in which external and internal surfaces interconnect to give shape to an elongated figure of eight, was adopted as a conceptual guideline to the project development.

1-3 Piante del piano terra, del primo piano e delle coperture. La superficie totale misura 550 metri quadri. Nel piano inferiore è stato ricavato un appartamento per gli ospiti.

4, 5 Sezioni longitudinale e trasversale.

6 Dettaglio del fronte sud con vista della zona giorno (foto di Christian Richters).

1-3 Plans of ground and first floors and roofs. The total surface measures 550 square metres. A guest flat is located on the lower floor.

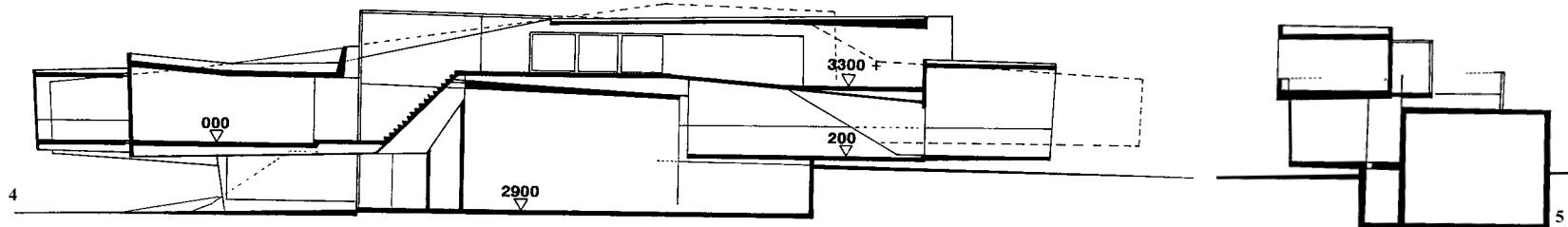
4, 5 Longitudinal and cross-section.

6 Detail of south front with view of the day zone (photo by Christian Richters).

na in ampia misura il modo in cui vi si abiterà, e alla fine anche il nome dell'edificio: casa Möbius.

In questo caso il nastro di Möbius rappresenta un diagramma applicabile; si tratta di una striscia ruotata in modo tale che l'interno e l'esterno si connettono l'uno all'altro formando un otto allungato. Nell'opera del grafico M.C. Escher (*Superficie di Möbius II*, 1963) vediamo un gruppo di formiche che si inseguono su una superficie di questo tipo, in un ciclo continuo senza inizio né fine. Anche la casa Möbius è organizzata intorno a un percorso continuo. Sul lato posteriore si parte da un atrio sul quale danno la stanza da letto matrimoniale e lo studio del padrone di casa, per proseguire con una lunga vetrata attraverso la sala da pranzo e arrivare ai due salottini. Da qui, tramite una scala, si torna indietro salendo al piano superiore, dove si trovano lo studio della signora e le stanze da letto dei bambini, per ridiscendere nuovamente nell'atrio attraverso un'altra scala. Van Berkel & Bos hanno tradotto in un diagramma le varie attività, suddivise in un ciclo di ventiquattro ore, in un volume continuo lungo la superficie di Möbius. Se però esaminiamo l'edificio, o meglio il plastico, vediamo che in realtà qui non ci troviamo di fronte a una superficie continua, bensì a due tubi piegati che ruotano uno rispetto all'altro. In questo senso la casa Möbius assume una posizione cardine fra i primi lavori di Van Berkel & Bos, in cui piani inclinati, angoli e piegature sottolineano con intenti quasi didattici le tensioni presenti nella situazione, e le opere recenti, in cui si tende a un'architettura fluida e piana, e a creare una sintesi tra tensioni e conflitti. In tale ottica un ruolo estremamente importante viene svolto da particolari programmi informatici avanzati. Le prime avvisaglie di questa tendenza alla sintesi sono già presenti nella casa Möbius, in cui gli elementi più diversi si fondono l'uno nell'altro oppure si originano a vicenda, ma questo edificio è stato creato ancora nella maniera classico-artigianale, con l'aiuto di plastici e disegni. La tendenza alla sintesi si nota in primo luogo nelle facciate, in cui il vetro spesso si sovrappone al cemento, e nel tetto, dove il vetro crea uno spazio che ricorda molto una serra nel vano destinato al televisore. Il medesimo concetto viene applicato all'interno, in cui pareti di cemento vengono accostate ad altre di vetro, e tavoli di cemento, vasche da bagno e lavabi sono completamente integrati nelle strutture. Tuttavia l'impressione dominante è che la casa Möbius sia maggiormente legata a un metodo di progettazione in cui domina la decostruzione.

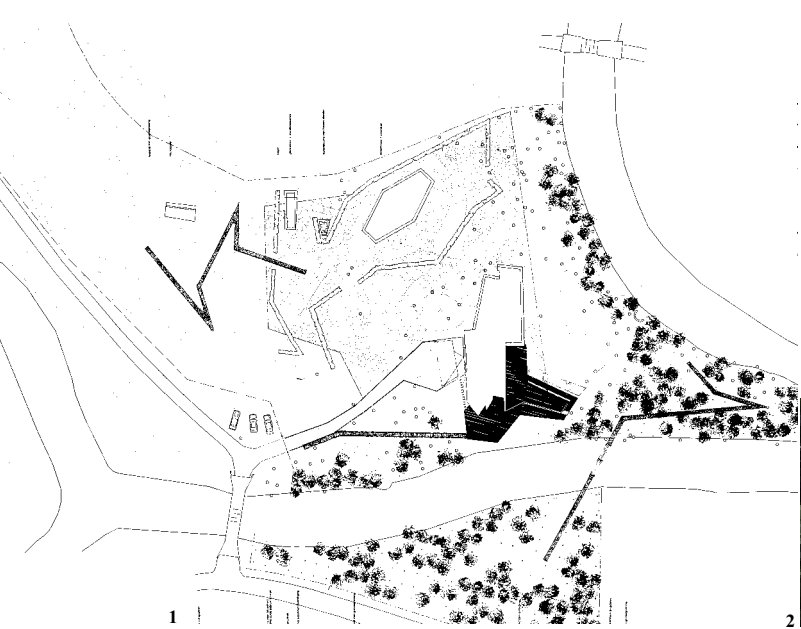
Il progetto è sicuramente generato dal diagramma della superficie di Möbius, che tuttavia viene decostruito in vari modi. Vengono ripresi, per esempio, particolari di edifici presenti nei dintorni, come la forma della piscina, già esistente, e quella della casa vicina, risalente agli anni '60/'70, in modo da inserirsi nelle peculiarità del paesaggio circostante, e tra le sagome angolate e inclinate trovano spazio linee e dettagli spaziali inattesi. Un esempio è rappresentato dalla bizzarra fenditura che si apre tra lo studio del padrone di casa e la stanza matrimoniale, un vuoto enigmatico e inaccessibile che taglia verticalmente l'intero volume architettonico ed è visibile dall'ingresso e dallo studio stesso. Da qui il mondo esterno penetra in profondità nella villa, attraverso la luce e i fenomeni meteorologici. Un altro esempio è rappresentato dal tetto di vetro della sala della televisione, dal quale la signora può vedere il piano di sotto dal suo studio posto al piano superiore. Altre aperture creano inattesi riflessi luminosi su diverse pareti, in vari momenti della giornata, mettendo vivamente in risalto le diverse caratteristiche della collezione di opere d'arte, per la maggior parte del movimento COBRA. Ma l'effetto più spettacolare della decostruzione è rappresentato da tutta una serie di stratagemmi che permettono l'apertura della villa sul paesaggio circostante, in netto contrasto con la chiusura dell'edificio sul lato nord. A volte si tratta di scorci inquadrati del panorama, in altri casi si sfruttano gli alberi che circondano la villa e che a loro volta delimitano uno spazio sul quale l'edificio si apre completamente, come nella sala della televisione. Molto bello è il lungo corridoio a vetri che porta dall'ingresso al soggiorno: qui si può passeggiare al coperto mentre il paesaggio si manifesta gradualmente lungo il percorso, come nei corridoi del Museo Kröller-Müller di



6



3



1, 2 Planimetria e una serie di vedute di dettaglio della sistemazione paesaggistica a opera dello studio West 8 (foto di Jeroen Musch). L'intervento ha cercato di assecondare e valorizzare le caratteristiche naturali del sito.

3 Veduta da nord-est (foto di Christian Richters). La casa è situata sul versante nord di una piccola valle ed è circondata da boschi e brughiere. La relazione visiva con il paesaggio è stata uno dei punti fondamentali del programma architettonico.

1, 2 Site plan and detailed views of the landscaping designed by studio West 8 (photos by Jeroen Musch). The project aimed to endorse and enhance the site's natural features.

3 View from north-east (photo by Christian Richters). The house is situated on the north side of a small valley and is surrounded by woods and moors. The visual relation with the landscape was one of the key points of the architectural brief.

Wim Quist. Il progetto del giardino, opera di West 8, che non a caso ha progettato anche il nuovo giardino delle sculture del Kröller-Müller, completa l'impostazione, marcando le caratteristiche specifiche delle varie zone che si estendono intorno all'edificio. Attraverso il bosco che si estende dietro la casa sono stati tracciati alcuni sentieri, con piccole bizzarrie nei punti cruciali, costituendo così una sorta di gigantesco parco in cui vagabondare all'infinito.

The site is brilliant – close to Amsterdam in a region that contains some of the finest residential neighbourhoods in Holland, with large plots of ground in a countryside of woodlands and small fields, meadows and heath. What makes the site particularly unusual is that it lies in one of the least built-up parts of the region, on the northern slope of a small valley with beech trees on both sides and a meadow in the middle. Round this valley are many water-

ways and the actual terrain of the villa thus looks like a sort of inserted peninsula. Spots like these are rare in Holland. The commission was equally unusual. What the occupants wanted was not just another large attractive home, they felt the need to create something extraordinary: a house that would make a contribution to the renewal of architecture. And so they checked out the whole field of international architecture before opting for Van Berkel & Bos and West 8. Besides the customary living and bedroom quarters for family and visitors, the programme also contains two large work spaces and a garage for two cars, because the clients work a good deal at home and use the villa as their base of operations. Van Berkel & Bos have planned the villa in such a way that it exploits to the full all the aspects of the landscape, the daily cycle of the sun and the changing seasons. Indoors and outdoors are linked with each other in many different ways. Moreover the programme is laid out in such



In questa pagina e nella successiva: una serie di immagini degli spazi interni (foto di Christian Richters). Il nastro di Möbius, assunto come principio ordinatore spaziale, si traduce nella scelta di organizzare la casa intorno a un percorso continuo. Tempo, rotazione, costruzione, infrastruttura, programma, distribuzione sono gli elementi che si intersecano in fluida continuità. All'interno, come all'esterno, pareti di vetro si sovrappongono o accostano a quelle in cemento. Molti elementi di arredo sono stati integrati nelle strutture.

On this and next page: pictures of the interiors (photos by Christian Richters). The Möbius strip, adopted as a principle of spatial order, is translated into the choice of arranging the house around a continuous circulation route. Time, routing, construction, infrastructure, programme and distribution are elements intersecting in a fluid continuity. Inside, as on the outside, glass walls overlap or stand next to cement ones. Much of the furniture is integrated into the structures.



a way that the villa is indeed geared to people who work a great deal at home, and who often don't leave the premises for days on end. Every part of the programme has a different setting with a specific quality. Altogether then the aim of the commission was to design a totally new type of dwelling, and one that would also do justice to the typical features of the district. It is striking for instance is that the garage with its prominent central position in the house actually forms the main entrance. Due to the remoteness of the site, villas like this are currently only accessible by car or perhaps by bicycle. The official main entrance is almost hidden under the projecting western tip of the house and it also gives direct access to the guest quarters in the basement. Unlike Rem Koolhaas, Van Berkel & Bos do not seem all that interested in developing any new typologies that are repeatable. They are too aware of the instability of current society, in which every new design is determined by continually changing constellations of Mobile Forces – to quote the title of one of their first books. In an unstable constellation like this a building is nothing more than a temporary particular condensation point. Like most of their recent projects, Van Berkel & Bos devised a diagram at an early stage, rather than offering a typology; in it the different requirements and conditions are summed up in abstract fashion. In a recent essay in Any Van Berkel & Bos trace a connection between this working method and Gilles Deleuze's Abstract Machines, concepts that organize and generate thought in a comparable fashion. The diagram – in this case a Möbius belt – provides the villa with a principle for organizing space, and also a leitmotif for the development of parts and details. It also determines to a high degree the way that the villa is lived in. Finally it gives it its name: Möbius House. In this case the Möbius strip is an applicable diagram. It is a belt with a twist in it so that inside and outside turn into each other in the form of an attenuated figure eight. In a work by the graphic artist M.C. Escher (Möbius Belt II, 1963) we see ants marching behind each other on a similar strip in a cycle with no beginning or end. The Möbius House is organized along a similar continuous route. To the rear it runs via a hall on which the main bedroom and the office of the male occupant are situated, along a long glass wall and along the dining room to the two living areas. From there it runs backward via a staircase to the top storey, first passing the office of the female occupant and the children's bedrooms and from there it brings us back to the hall via another staircase. In a diagram Van Berkel & Bos have shown the activities in the house distributed around the Möbius Belt in a twenty-four hour cycle in a flowing volume. But if we look at the building itself or – better still – at the model, we see that what it really is involved is not a flowing Möbius Belt but two cylinders wrapped round each other with an articulation in them. In this sense the Möbius House occupies a key position between the early work of Van Berkel & Bos in which shifts, angles of rotation and articulations expose tensions in the situation in an almost didactic fashion, and their



1 La rampa lungo la facciata sud.

2 Veduta di dettaglio tra la sala riunioni e il soggiorno.

Pagina a fronte: l'interpretazione fotografica di casa Möbius, curata dallo studio House of Orange, è affidata a un accoppiamento di immagini firmate da due diversi fotografi. Nella fascia di sinistra foto di Ingmar Swalue/Solar Photography Group, in quella di destra foto di Christian Richters.

1 The ramp along the south front.

2 Detailed view between the conference room and the living room.

Facing page: the photographic interpretation of the Möbius House, directed by House of Orange, is entrusted to the pairing of pictures taken by two different photographers. In the left strip are photos by Ingmar Swalue/Solar Photographic Group, in the right strip photos by Christian Richters.

recent work which aims to produce a smooth and fluid architecture where the firm tries to push these tensions and conflicts through to a synthesis. Advanced computer programmes play an important role here. Trace elements of this more synthetic approach are certainly present in the Möbius House in the way that so many parts of the building flow into or issue out of each other; but this design came about in a more classical and traditional manner; by means of models and drawings. In the first place the traces of a more synthetic approach have to do with the facades in which the glass often continues in front of the concrete, and the gables and the roof, in which the glass also often continues, making the TV area into a sort of conservatory-like space. This approach is continued in the interior where concrete and glass walls not only exist side by side, but where concrete tables emerge out of the structure and baths and washbasins are entirely integrated. Even so the dominant impression is that the Möbius House relates more to a design method whose main character is deconstruction. The diagram of the Möbius belt is admittedly the generator of the project, but this diagram is itself deconstructed in a variety of ways. The design incorporates features of the architecture already present in the region – the shape, for instance, of the existing swimming pool and of a neighbouring house from the 1960s and 1970s; it makes play of the individual partial programmes and of the typical features of the surrounding landscape; between the articulated and displaced forms therefore, margins are created with unexpected spatial qualities and visual axes. An example of the latter is the remarkable fissure between the man's study and the main bedroom, this being an inaccessible mysterious void, that cuts vertically through the whole volume and which is visible from the entrance hall and from the man's study. The world outside penetrates deep into the villa here in the form of light and weather conditions. Another example is the glass roof of the TV area, that allows the woman to look into it from above. Fissures also provide an unexpected glancing light on different walls at different times of the day, so that the textures of the painting collection – predominantly works of the COBRA school – are now and then brought to life in a startling fashion. Deconstruction appears most spectacularly however in the way that the villa opens up towards the surrounding landscape in countless different ways. This openness is in maximum contrast with the closed character of the building on the north side. Sometimes it is a case of framed vistas on the surrounding landscape, sometimes surrounding trees are used, growing close to the villa and thus confining the space just at the point that the house itself opens up entirely as with the TV room. The long glass corridor from the hall to the living room is particularly elegant: here one can take a stroll indoors, so that the landscape unfolds as one walks, similar to the corridors in the Kröller-Müller Museum by Wim Quist. West 8's garden design – it is not a coincidence that they are also responsible for the new sculpture garden in the Kröller-Müller – completes this concept. New paths through the wood behind the house, with small-scale follies at crucial spots, turn the whole into a park in which one can get happily lost.



Nota dell'architetto sulle fotografie di casa Möbius

Ci sono voluti sei anni per realizzare questa casa. È il risultato della creatività di molte persone: il committente (anonimo), il nostro studio d'architettura, gli ingegneri strutturali e l'impresa costruttrice, l'architetto paesaggista. Quando venne il momento di realizzare una documentazione permanente sulla casa (una volta tanto in pieno accordo con il committente) attraverso un servizio fotografico, ci domandammo come si potesse riuscire a fissare l'immaginario collettivo di tutti questi personaggi in relazione a questo specifico soggetto. Ci è parso che le tradizionali fotografie di architettura, che si focalizzano su un edificio come oggetto indipendente, non facessero al caso. Per varie ragioni.

- Il flusso della circolazione all'interno della casa è un principio strutturale: sottolineare i particolari e cercare di definire certe parti della casa in modo idealizzato va contro i principi architettonici su cui la casa si fonda. Era meglio considerare le fotografie come fotogrammi di un film sul movimento all'interno dell'abitazione, nel ciclo di una giornata di vita familiare.
- L'immaginario architettonico vive gli stessi interessi vaghi, semi-inconsci dell'immaginario collettivo, come il glamour da rotocalco, il sesso, la pubblicità e la celebrità. Perché l'architettura dovrebbe distinguersene e continuare a presentare i suoi prodotti come oggetti aristocratici, incontaminati? Possiamo davvero affermare che gli architetti non condividono la banalità dei sogni del mondo contemporaneo?

Per questi motivi abbiamo invitato la House of Orange a sommare la sua prospettiva alla nostra e a coordinare la rappresentazione fotografica della casa. Sotto la direzione della House of Orange sono stati realizzati dei doppi 'ritratti' a opera di due fotografi, Christian Richters e Ingmar Swalue. L'intento è di esporli uno accanto all'altro per esprimere i due aspetti citati: l'idea di movimento come principio strutturale e il modo in cui l'immaginario architettonico specifico si aggancia all'immaginario collettivo.

Architect's note on the photography of the Möbius house

This house has taken six years to build and is the product of the creativity of many people: the (anonymous) client, ourselves as the architectural studio, the structural engineers and contractors, and the landscape architect. When the time came for the house to be documented permanently (and once-only, as was agreed with the client) in photographs, we asked ourselves how the collective imagination of all these people could best be captured with regard to this specific subject. It seemed to us that conventional architectural photographs, which focus on a house as an autonomous object, could not do that. The reasons for this are.

- Movement through the house is its structuring principle; highlighting details, and trying to focus on certain parts of the house in an idealized way goes against the architectural principles on which the house is based. It would be better to see the photographs as stills from a film, which is about moving through the house in the 24-hour cycle of family life.
- Architectural imagination is equally informed by the misty, semi-conscious preoccupations of collective vision, such as magazine glamour, sex, advertising and celebrity. Why should architecture stand all of from this, and continue to present its products as lofty, uncontaminated things? Can we really claim that architects don't share the humdrum dreams of the contemporary world?

For this reason we invited House of Orange to add their own vision to ours and to coordinate the photographic representation of the house. Under the direction of House of Orange, dual 'portraits' by two photographers, Christian Richters and Ingmar Swalue, have been made. They are meant to be shown next to each other to express the two aspects mentioned: the idea of movement as a structuring principle, and the way in which specific architectural imagination relates to the collective imagination.



Rick Joy

Fotografie di Timothy Hursley

Casa unifamiliare, Tucson, Arizona

Progetto: Rick Joy con Franz Buhler, Chelsea Grassinger, Andy Tinucci
Direzione lavori: Rick Joy
Struttura: Southwest Structural Engineers, Inc.; Mo Behnejad, M.S., P.E.
Ingegneria meccanica: Roy T. Otterbein P.E.
Progettazione paesaggistica: Michael Boucher
Muri in terra battuta: Quentin Branch, Rammed earth Solar Homes, Inc.
Committenti: John Palmer e Annabel Rose

Il deserto richiede una particolare sensibilità nel confrontarsi con il contesto preesistente. La casa, suddivisa in una parte privata e in un'altra più aperta verso l'esterno, presta infatti grande attenzione alla vegetazione, mentre la particolare disposizione delle pareti in terra battuta fa sì che gli ambienti e l'intero edificio siano fortemente integrati nel paesaggio circostante. Una casa affascinante, che prende vita dal rapporto dialettico tra semplicità dei materiali e complessità spaziale.

The desert demands a particular sensitivity when dealing with the existing situation. The house, divided into a more public and a more private section, took account of the existing vegetation. A particular composition of the rammed earth walls allows the rooms and the house to become largely one with its surroundings. A fascinating house which lives by the dialectic of material simplicity and its spatial complexity.

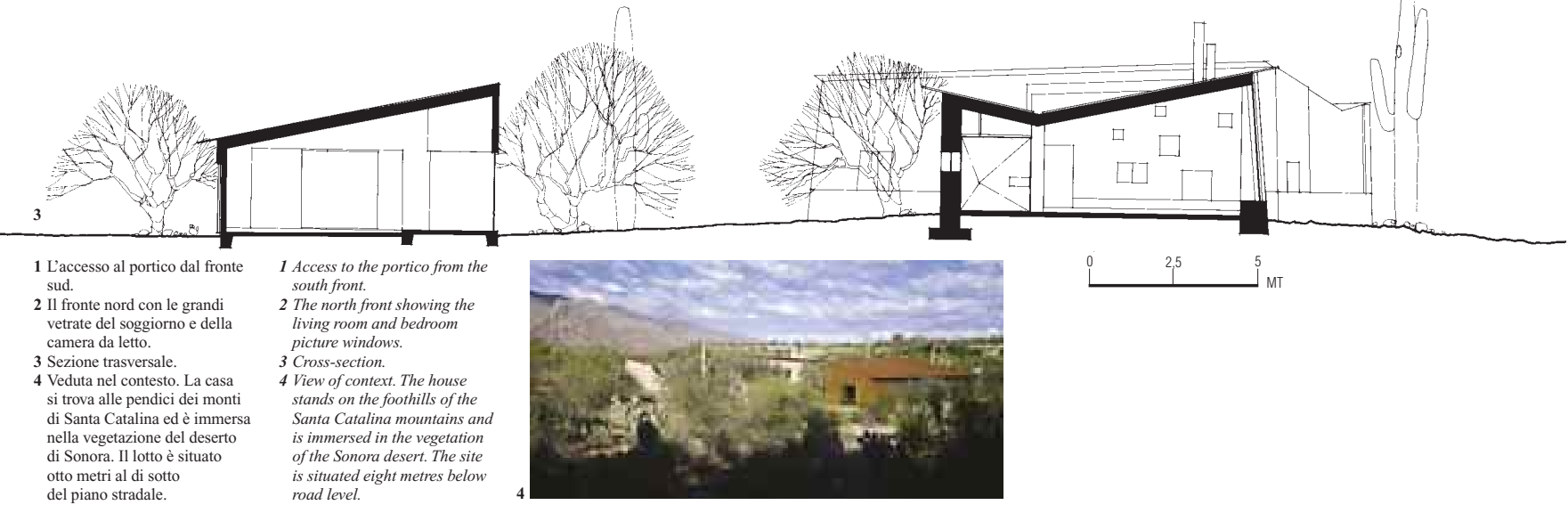


Il progetto consiste in una nuova unità residenziale monofamiliare, situata nella parte settentrionale di Tucson, sulle pendici più basse della catena di Santa Catalina. Il sito è collocato sull'orlo di un grande canalone e gode di tutta la ricchezza della flora e della fauna del deserto di Sonora. I monti di Santa Catalina, che si innalzano a oltre duemila metri sopra il sito, a meno di cinque chilometri di distanza, offrono vedute spettacolari a nord e nordest. L'area della costruzione si trova quasi otto metri sotto il livello della strada ed è quasi interamente nascosta alla vista dal pendio e dalla vegetazione. I committenti sono il professor John Palmer, celebre medico e docente di Tucson, appassionato di vita all'aria aperta e profondo cultore della natura e dell'ambiente; e Annabel Rose, che dirige una società di nuovi servizi per bambini disabili. Il brief richiedeva un'abitazione di poco più di duecentotrenta metri quadrati con un'unica camera da letto, uno spazio esterno coperto di circa quarantasei metri quadrati e centotrenta metri quadrati di autorimessa, laboratorio e alloggio per gli ospiti. I proprietari chiedevano una struttura generale in terra battuta. La casa sarà l'abitazione principale, un luogo in grado di ospitare gruppi numerosi e un rifugio dai complicati impegni di lavoro della coppia. Il progetto è stato elaborato attraverso un accurato studio della vegetazione preesistente e delle vaste aree operative richieste dalla costruzione di muri in terra battuta. Né alberi né cactus verranno distrutti e occorrerà piantare un solo nuovo albero. La casa è divisa in due 'ali' ben definite, che separano le zone di soggiorno in generale da quelle private. Due semplici rettangoli, orientati verso le vedute, sono sistemati a garantire la privacy del sito. Le geometrie che ne risultano sono poi traslate tridimensionalmente nel piano della parete di terra battuta, talora dotata di contrafforti, e nella forma del tetto spiovente, per il loro effetto sulla percezione spaziale. La struttura della nuova costruzione è costituita da pareti di terra battuta a vista su muri portanti di calcestruzzo dotati di un ampio sottofondo. La miscela usata per questo progetto combina terre di tre diverse provenienze della zona di Tucson, scelte per il colore e per la purezza strutturale, miscelate con una piccola quantità di pigmento di ossido di ferro e con il tre per cento di cemento portland. Le pareti e le fondamenta della casa pesano da sole circa cinquecento tonnellate. Le coperture, le pareti esterne dell'autorimessa e le altre parti strutturali sono di acciaio trattato per resistere agli agenti atmosferici mentre soffitti e porte saranno di abete grezzo. Le grandi pareti vetrate sul lato settentrionale della camera da letto e del soggiorno sono di vetro isolante montato su binari senza telaio, con montanti di vetro; la parete vetrata tra la cucina e il portico è di vetro temperato dello spessore di 1,23 millimetri con una porta di vetro senza telaio su perni. La casa è raffrescata da sistemi a evaporazione e riscaldata da pannelli radianti ad acqua calda collocati nelle lastre di cemento liscio della pavimentazione. (dalla relazione di progetto)

Photographs by Timothy Hursley

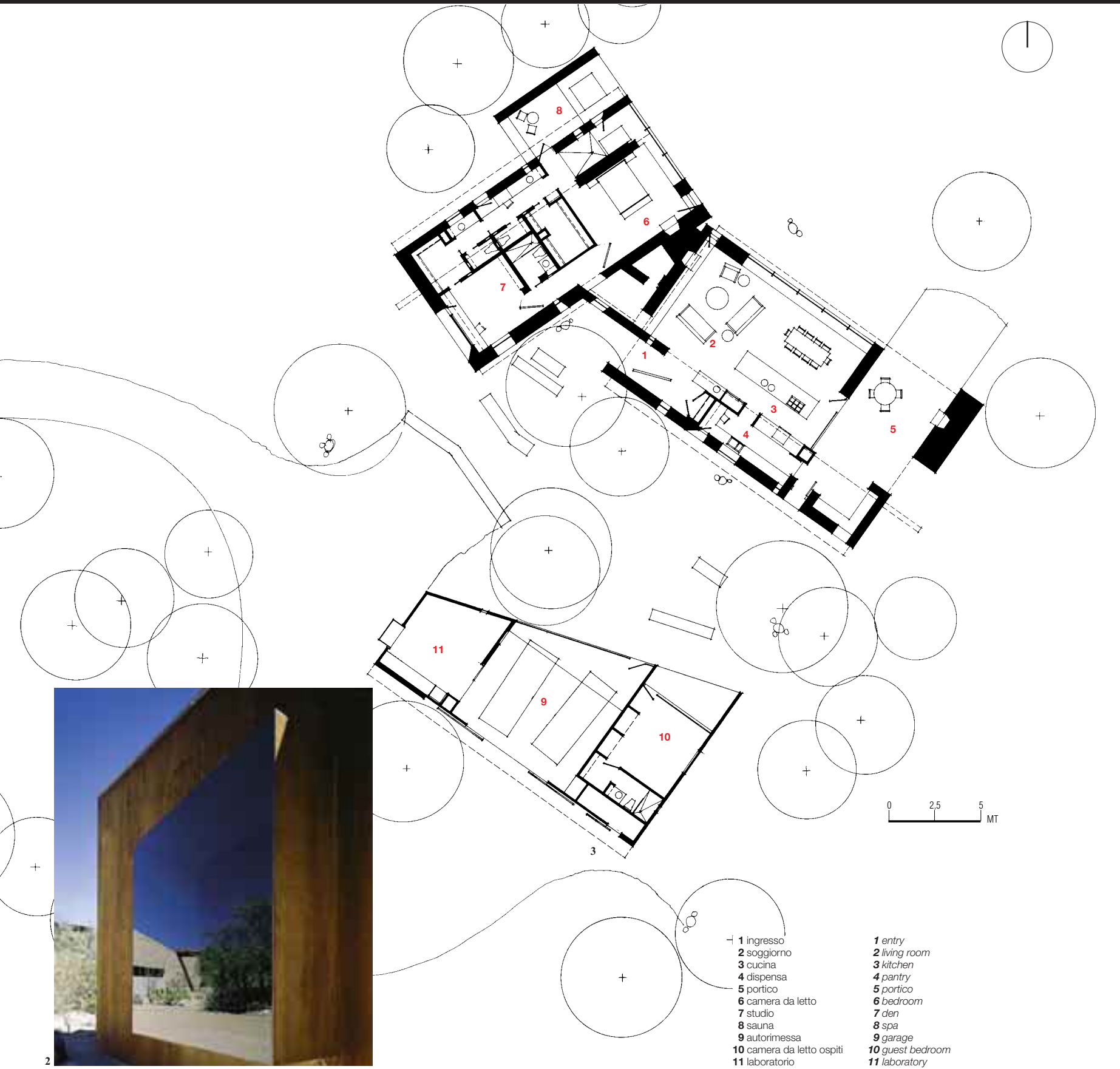
One-family home at Tucson, Arizona

Project: Rick Joy with Franz Buhler, Chelsea Grassinger, Andy Tinucci
Works manager: Rick Joy
Structural engineering: Southwest Structural Engineers, Inc.; Mo Behnejad, M.S., P.E.
Mechanical engineering: Roy T. Otterbein P.E.
Landscape design: Michael Boucher
Rammed earth walls: Quentin Branch, Rammed earth Solar Homes, Inc.
Clients: John Palmer and Annabel Rose



1 Scorcio notturno della vetrata del soggiorno.
2 Particolare del blocco sporgente dalla parete del laboratorio, evidenziato dalla chiusura a specchio.
3 Pianta. Il progetto ha previsto la salvaguardia della vegetazione presente sul sito, cui è stato aggiunto un solo albero. La pianta dell'edificio principale, che copre una superficie di 230 metri quadri, si articola in due rettangoli orientati verso le vedute della catena montuosa.
Pagina a fronte: particolare del fronte nord. La struttura in calcestruzzo è rivestita da pareti in terra battuta, ottenuta da una miscela di terre locali.

1 Perspective view of the living room picture window.
2 Detail of the block projecting from the workshop wall, emphasized by the mirror-closure.
3 Plan. The project makes a point of safeguarding the site's existing vegetation, to which just one tree was added. The plan of the main building, occupying a surface of 230 square metres, comprises two rectangles oriented towards views of the mountain range.
Facing page: detail of the north front. The concrete frame is clad with rammed earth walls, made from a mixture of local earths.



- 1, 2 Vedute del portico.
L'accesso alla cucina avviene
attraverso una porta di vetro
senza telaio montata su perni,
ricavata nella parete vetrata.

3 Il soggiorno con la parete
in terra battuta e il soffitto
inclinato rivestito in abete
grezzo.

4 Scorcio della camera da letto.
I pavimenti della casa sono
in cemento lucidato.
- A pagina 26: l'ingresso con
la porta pivotante.
-
-
- 1, 2 View of the portico. Access
to the kitchen is through an
unframed pivoted glass door
built into the glazed wall.

3 The living room with rammed
earth wall and sloping ceiling
faced with untreated pine.

4 View of the bedroom; floors
throughout the house are
in polished cement.

On page 26: detail of the
entrance with swing-door.

The project is a new single family residence located in northern Tucson, Arizona U.S.A. in the foothills of the Santa Catalina mountain range. The site is on the edge of a major arroyo (wash) and is lush with Sonoran Desert flora and fauna. The Catalina mountains provide dramatic views to the north and northeast rising to over 7000 feet only 3 miles away.

The building is set about 25 feet below the road and is almost completely obscured from view by the hillside and vegetation. The clients are Professor John Palmer, a prominent Tucson physician and professor. He is an ardent outdoorsman and deeply appreciates the nature and the environment. Annabel Rose is a director of innovative services for children with disabilities. The program called for a 2500sf house, a 500sf covered outdoor space, and a 1400sf garage, shop and guest house.

The owners requested rammed earth for the general structure. The house is the primary residence, a place for entertaining large groups and a respite from the couple's complicated schedules. The design was developed through a careful study of the existing vegetation and the large staging area required for the construction of rammed earth walls. No trees or cactus have been destroyed and only one additional tree will need to be planted.

The house is divided into two clearly defined wings separating the the public and private spaces. Two simple rectangles are arranged for privacy on the site and oriented towards the views. The resulting geometries are then translated three dimensionally into the occasional battered rammed earth wall plane and the butterfly roof forms for their effect on spatial experiences. The structure of the new building is unreinforced exposed rammed earth wals on concrete stem walls and spread footings.

The earth mix on this project combines soils from three different sources in the Tucson area chosen for their color and structural integrity and blended with a small amount of iron oxide pigment and 3% portland cement. The walls and foundations for the house alone weigh approximately 500 tons. The roofs, exterior garage walls and miscellaneous hardware are weathered steel and the ceilings and doors are rough sawn doug fir.

The large window walls on the north side of the bedroom and living room are frameless reglet set insulated glass with glass mullions and the glass wall between the kitchen and porch is 1/2" tempered glass and a frameless glass pivot door. The house is cooled by evaporative cooling systems and heated with hot water radiant heating in the polished concrete floor slabs. (from the architect's report)

3



Eisaku Ushida
Kathryn Findlay

Testo di Mario Pisani
Fotografie di Kenji Kobayashi

Truss Wall House, Tokyo

Progetto: Eisaku Ushida, Kathryn Findlay, Makoto Haseda,
Hirofumi Tsuchiya, Tony Manzo
Strutture: Yasuo Tanaka
Impianti: Hiroshi Nakayama
Impresa di costruzione: Truss Wall Company; SS Project

Text by Mario Pisani
Photographs by Kenji Kobayashi

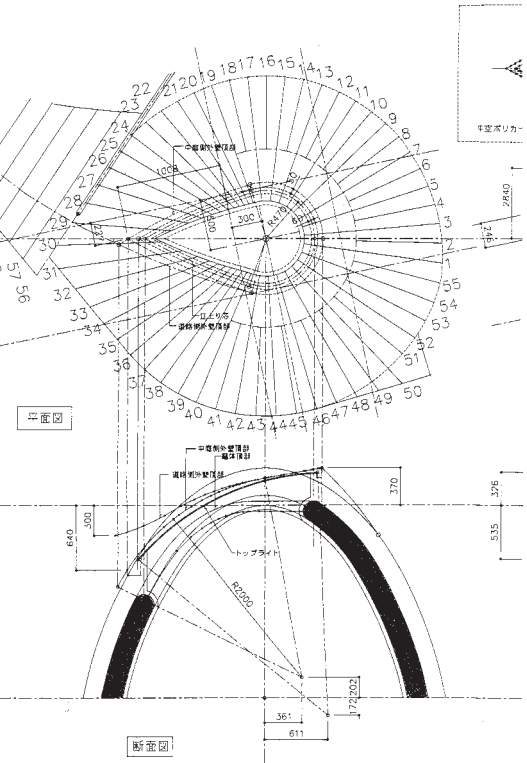
Truss Wall House, Tokyo

Project: Eisaku Ushida, Kathryn Findlay, Makoto Haseda,
Hirofumi Tsuchiya, Tony Manzo
Structural engineering: Yasuo Tanaka
Systems: Hiroshi Nakayama
Contractors: Truss Wall Company; SS Project

La sperimentazione messa in atto da Ushida e Findlay fornisce un nuovo modello di spazialità: fluida, intensa, attiva che supera la classica visione prospettica per creare nuove sensazioni. I percorsi collegano la strada al cielo e le viscere alla terra, catturando il moto umano e gli elementi sono modellati dal vento, come le dune o dalla risacca, come le rocce marine.

The experiments carried out by Ushida and Findlay provide a new model of spatiality. Fluid, intense and active, it supersedes the classic perspective view to create fresh sensations. With sequences that link the street to the sky and the bowels to the earth, capturing human motion with elements carved by the wind, like dunes or sand rippled by receding waves, like sea rocks.

1 Schema della struttura. L'edificio è costruito con murature a nervatura reticolare che, insieme all'impiego del cemento rinforzato e curvato, consentono la realizzazione di forme varie e complesse.
2 Veduta a volo d'uccello della casa nel contesto della periferia di Tokyo.
Pagina a fronte: dettaglio dell'armatura metallica.



L'architettura della Truss Wall House, ovvero di questa casa situata nell'anonyma periferia della capitale del Giappone che solo di recente ha perso i suoi caratteri rurali, colpisce al primo impatto per quelle murature a nervatura reticolare che le danno il nome, confermando il suo essere una operazione intensa e fortemente strutturata. La serie di immagini che stiamo osservando, quasi una sequenza cinematografica, può persino evocare l'architettura di Frank Gehry. Rispetto a questa, che è un'architettura estroversa, in alcuni casi come il famoso Guggenheim Museum di Bilbao addirittura 'esplosiva' – perché negli elementi della composizione architettonica prevale la logica del contrasto, della tensione, della ricerca dell'elemento di rottura – per l'intervento a Tokyo si registra invece l'implosione. Con questo termine definiamo un procedimento tipico delle strutture organiche nelle quali è sempre presente il collante che affratella e unisce. Tale presenza rende simile la casa a una architettura organica, mentre per altri aspetti plastici – le superfici che si gonfiano, si piegano e si scortecciano – richiama alla memoria le straordinarie ville che Luigi Moretti ha realizzato negli anni Cinquanta sul litorale romano.

Dall'insieme trapela una grande forza fantastica, unita a un'ampia gamma di analogie naturali del tutto inedita: un aver imparato dalla natura attraverso osservazioni appassionate e personali che rende il tutto ricco e articolato. Gli interni ci mostrano anche il pieno riemergere della virtualità plastica della materia costruttiva che dopo i disegni di Mendelsohn e i tentativi compiuti da altri progettisti come Finsterlin o realizzati da Scharoun rappresenta chiaramente una tematica che vale la pena tornare a esplorare, quelle famose valenze lasciate libere nell'architettura del nostro secolo che possono indicare nuovi percorsi possibili.

L'opera, oltre alle soluzioni tecnologiche estremamente innovative che hanno permesso di realizzare un ambiente confortevole dal punto di vista termico grazie alle intercapedini che producono aria naturalmente calda e fredda, sperimenta in modo efficace il sistema di costruzione delle murature a nervatura reticolare che, grazie all'impiego del cemento rinforzato e curvato, con all'interno una sottile maglia di fili metallici, favorisce la realizzazione di un'ampia gamma di forme. Si tratta dello stesso procedimento impiegato per creare quelle enormi statue che raffigurano l'immagine di Budda, e la plasticità del sistema consente di realizzare figure inedite ed estremamente variate superando quindi in questo modo il tradizionale linguaggio architettonico, rendendo fluidi ed estremamente articolati gli elementi basilari della tettonica: i pavimenti, le murature in elevazione e i soffitti. Grazie a queste sperimentazioni assumono un nuovo ruolo in architettura la

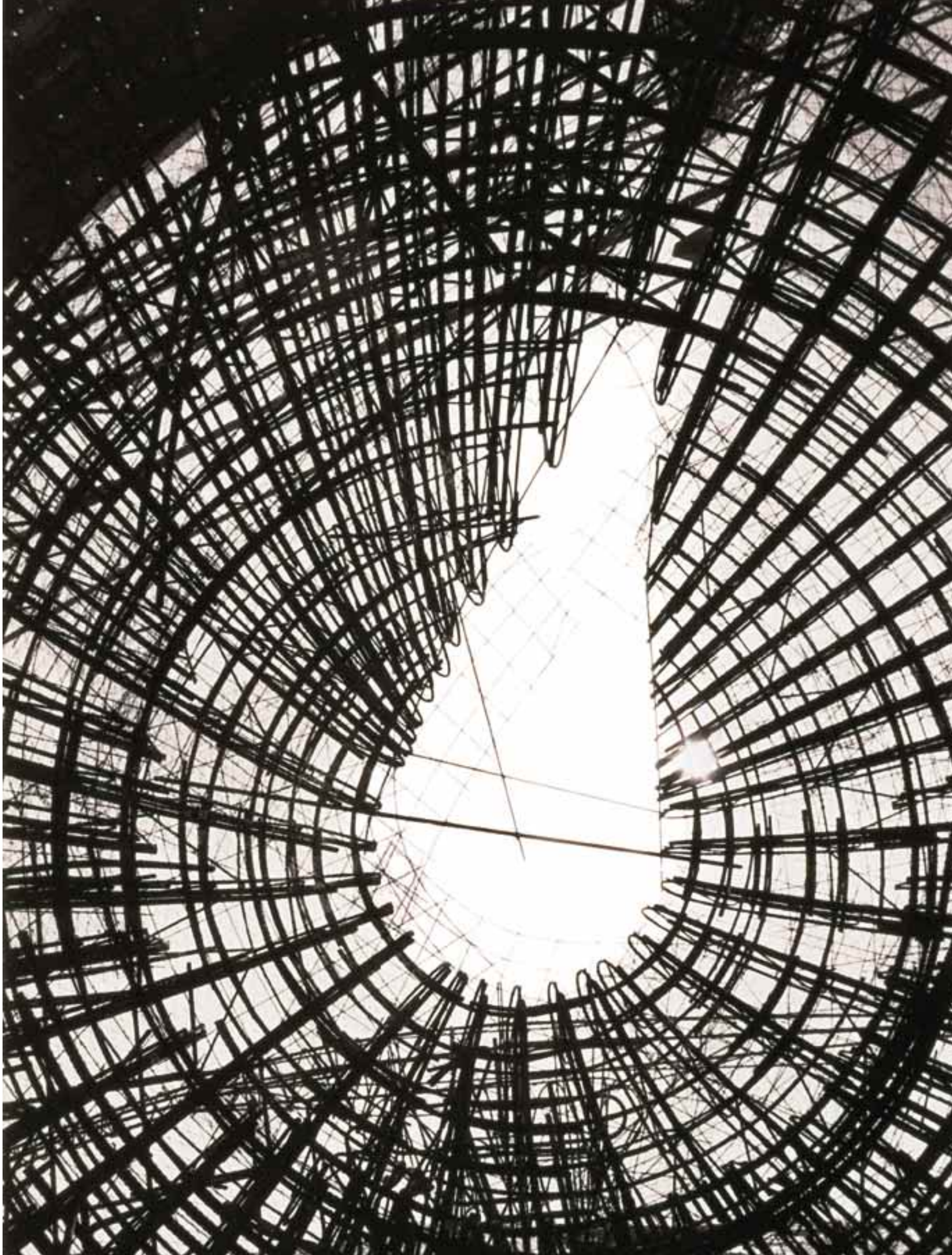
geometria non euclidea, la biologia, la matematica contemporanea, tutto ciò che favorisce la realizzazione di superfici dinamiche e continue come l'affascinante nastro di Möbius. Grazie a queste sperimentazioni ciò che appare è un nuovo modello di spazialità, fluida, intensa, attiva che supera la classica visione prospettica per creare nuove sensazioni al corpo umano. Per dirlo con l'autore ciò che scaturisce nei percorsi interni alla casa rappresenta un nuovo modo per collegare la strada al cielo e le viscere con la terra catturando il moto umano ed evocando il senso del movimento. Gli elementi presenti nella composizione architettonica sembrano infatti modellati dal vento, come le dune o dalla risacca, come le rocce marine. In definitiva qui possiamo rintracciare il sapore della vita moderna non attraverso la decostruzione ma grazie al recupero dell'intimità assolutamente non retrospettiva, una sensibilità nei confronti dell'atmosfera che guida la mano al progettista e

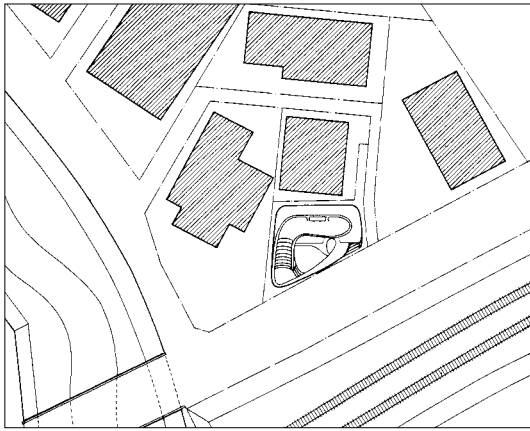
lo invita a cogliere inedite suggestioni. Qui possiamo davvero intravedere la 'seduzione' del cielo, ovvero il muro che si libera della sua compattezza per auto-organizzarsi senza l'arbitrarietà che trapela da troppi edifici. In questo modo si esprime una legge non rappresentabile in termini geometrici ma che obbedisce alla logica di una materia capace di liberarsi dal peso e lievitare nello spazio.

The architecture of this Truss Wall House, situated in the anonymous suburbs of the Japanese capital which only recently lost its rural atmosphere, is conspicuous for the truss wall from which it gets its name, thus confirming the intensity and strength of its structure.

The series of images observed – almost a film sequence – could even evoke the architecture of Frank Gehry. Compared to the latter, which is extrovert and in some cases, as in the famous Guggenheim Museum at Bilbao, downright 'explosive' – because in the elements of the architectural composition the logic of contrast, tension and the search for a breaking point prevails – in the Tokyo project we find instead an implosion. By this term we define a procedure typical of organic structures in which the binder that allies and unites is ever-present. This presence makes the house similar to an organic architecture, whilst in other ways it is plastic; the surfaces that inflate, bend and peel remind us of the extraordinary villas built by Luigi Moretti during the 1950s on the sea shore near Rome.

As a whole it exudes a great fantastic impact, coupled with a wide range of unprecedented natural analogies: a sense of having learnt from nature through passionate and personal observations that make the result rich and articulate. The interiors also show the full re-emergence of the plastic





virtuality of construction material which after Mendelsohn's drawings and the attempts made by other architects like Finsterlin, or fulfilled by Scharoun, are clearly a field worth re-exploring. Here are the famous qualities left free in the architecture of our century that may point to possible new ways ahead.

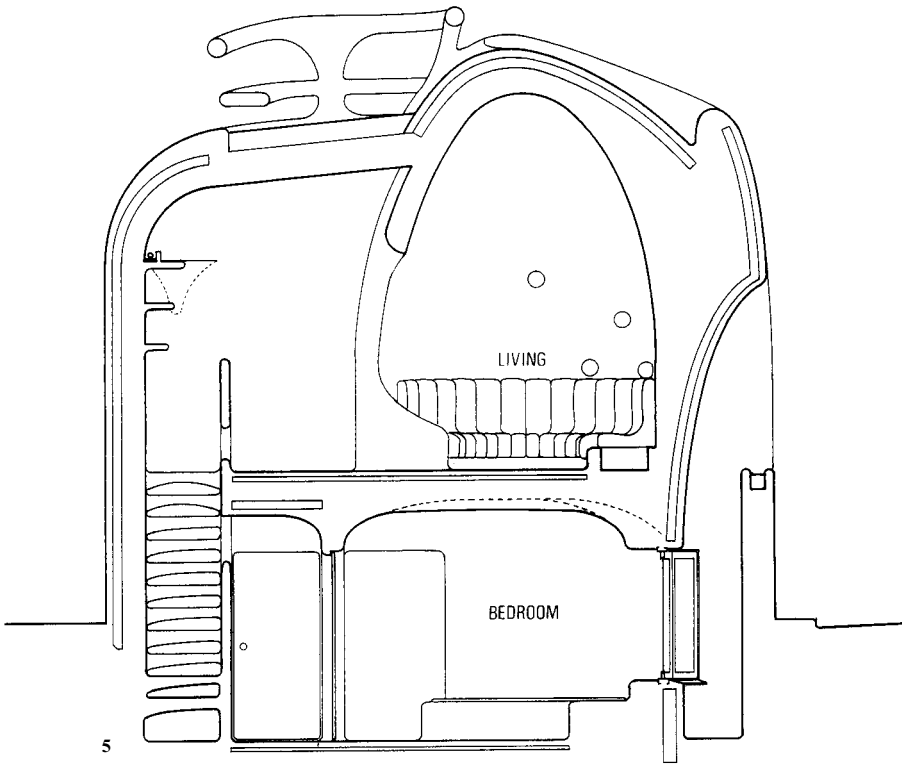
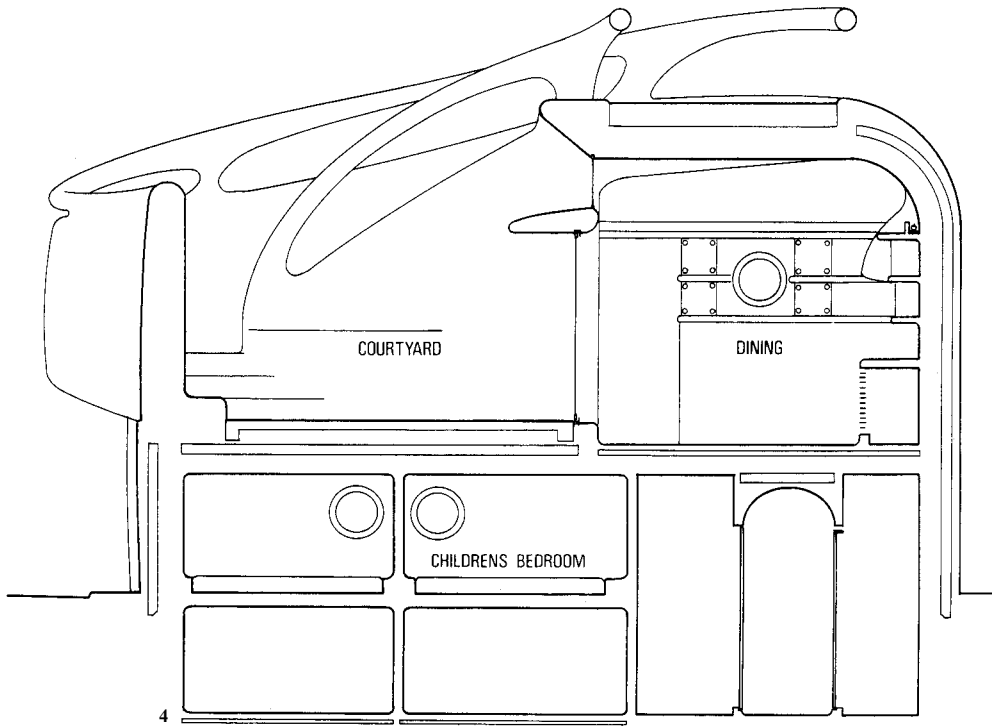
The work, aside from the extremely innovative technological solutions that have enabled a comfortable interior to be created thanks to the air-spaces that produce naturally hot and cold air, effectively tests the truss wall construction system. With the use of reinforced and curved concrete and a thin mesh of wire netting, a wide range of forms is made possible. It is the same process used to create the enormous statues of Buddha's image, and the system's plasticity allows unusual and very varied figures to be created,

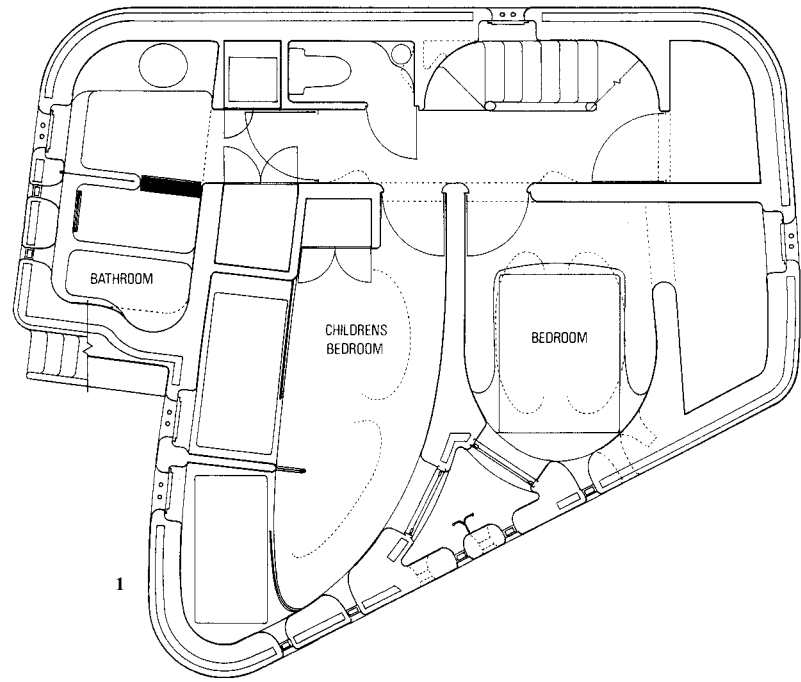
thus surpassing the traditional architectural language and rendering fluid and highly articulate the basic elements of tectonics: floors, elevation walls and ceilings. Thanks to these experiments, non-Euclidean geometry, biology and contemporary mathematics assume a new role in architecture, along with everything which fosters the realisation of dynamic and continuous surfaces as in the fascinating Möbius strip. Again thanks to these experiments what appears is a new model of spatiality, fluid, intense and active, superseding the classic vision of perspective to create new sensations for the human body. To put it in the architect's own words, what springs from the interior sequences of the house represents a new way of linking the road to the sky and bowels to the earth by capturing human motion and evoking the sense of movement. The

elements present in the architectural composition seem in fact to be modelled by the wind, like dunes or by the backwash of waves, like sea rocks. Basically here can be retraced the taste of modern life, not through deconstruction but thanks to an absolutely non retrospective intimacy regained, a sensitivity to atmosphere that guides the architect's hand and invites him to grasp hitherto unseen clues. Here can truly be glimpsed the seduction of sky, of the wall released from its compactness to organize itself without the arbitrariness displayed by too many buildings. In this way is expressed a law not in geometric terms but in compliance to the logic of a material capable of freeing itself from weight and rising into space.

- 1 Planimetria generale.
- 2 Veduta del fronte su strada.
- 3, 4 Sezioni trasversali.
- 5 Particolare della copertura (foto Ushida Findlay Partnership).

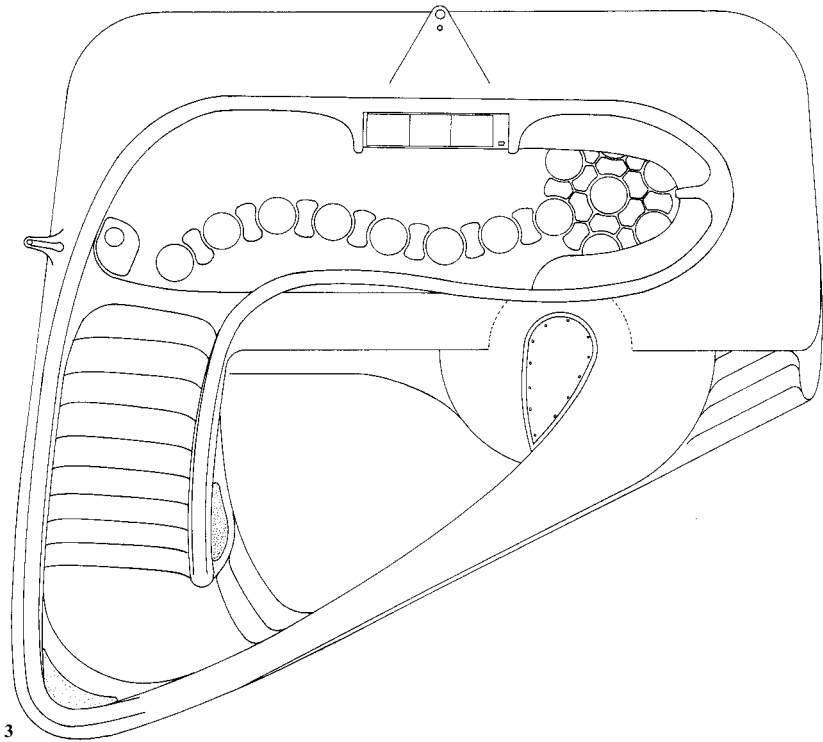
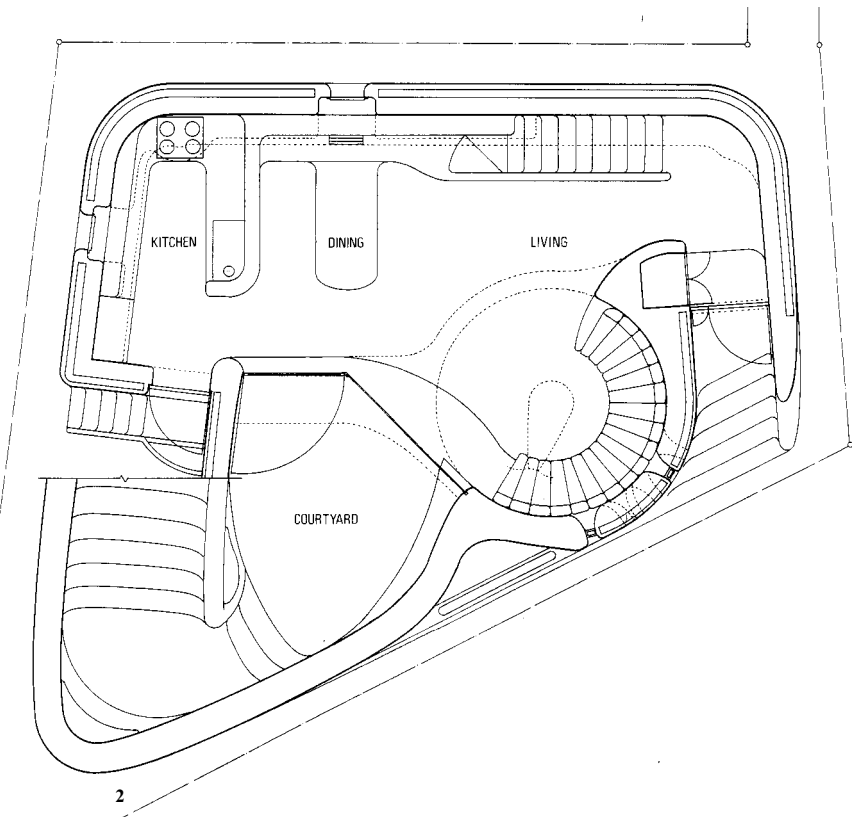
- 1 Site plan.
- 2 View of street frontage.
- 3, 4 Cross-sections.
- 5 Detail of the roof (photo Ushida Findlay Partnership).





1-3 Pianta del piano seminterrato, del piano terra e della copertura.
4, 6 Particolari della struttura che evidenziano la plasticità dell'edificio.
5 La zona giorno vista dalla corte.

1-3 Basement, ground floor and roof plans.
4, 6 Detail of the structure showing the plastic effect of the building.
5 The day zone seen from the courtyard.



5



1-4 Diversi scorci dell'interno. L'ambiente è permeato di luce e le intercapedini della struttura producono aria naturalmente calda e fredda. Pagina a fronte: particolare dell'interno del piano terra. Il linguaggio architettonico tradizionale viene superato dalla fluidità e continuità di pavimenti, pareti e soffitti. Ne risulta un nuovo modello di spazialità.

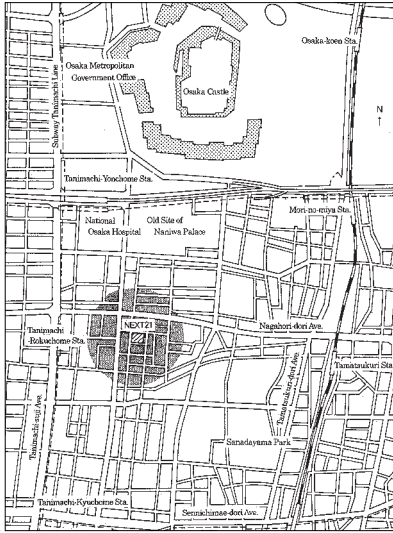
1-4 Different perspective views of the interior. The atmosphere is permeated with light and the cavities in the structure produce hot and cold air naturally. Facing page: detail of the ground floor interior. The traditional architectural language is superseded by the fluidity and continuity of floors, walls and ceilings. The result is a new pattern of spatiality.



Osaka Gas

Next21 ha ora realizzato a Osaka una visione degli anni '60 come progetto attuale per il futuro. I suoi temi sono: considerazione delle diverse esigenze e orizzonti temporali; differenza calcolata della maggiore e minore durata dei materiali; finanziamento scaglionato nel tempo; intreccio di grandi e piccole istituzioni e singole persone. Nella combinazione fra costruzione che dura nel tempo e infill, di più breve durata, si crea un concetto di razionalizzazione più intelligente utilizzato dall'arte contemporanea classica, la cui etica omogenea di arredamento è diventata troppo costosa e vincolante.

In Osaka Next21 have now realized a vision of the 60s as an up-to-date future project. Its themes: taking account of different needs and time horizons; the calculated differentiation between the long and short durability of different materials; temporally staggered finance; the intermeshing of large and small institutions and individuals. The combination of lengthy construction and briefer infills produces a more intelligent rationalization concept than the classical modern movement was able to provide with its homogeneous finishing and fittings ethos, which became too expensive and too constricting.



1 Localizzazione dell'intervento. L'edificio sorge in un'area ad alta densità edilizia di Osaka.
2 Scorcio del complesso residenziale. È disposto su sei piani e ospita diciotto abitazioni che, all'interno della gabbia strutturale, possono essere progettate con grande libertà dai singoli utenti.
3 Assonometria strutturale.

Testi di Seiji Sawada, John Habraken
Fotografie di Osaka Gas

Edificio residenziale sperimentale, Osaka, Giappone

Progetto: Osaka Gas
Progetto preliminare: Comitato per il progetto Osaka Gas Next21 – Yositika Utida (presidente); Kazuo Tatsumi (vice-presidente); Seiichi Fukao, Mitsuo Takada, Shinichi Chikazumi, Saburo Takama, Shozo Endo, Masahiro Sendo (comitato)

Next21 è un'architettura sperimentale costruita in un'area urbana ad alta densità di Osaka. È un laboratorio di ricerca sulla città del XXI secolo e sugli ambienti residenziali che si adatteranno ai nuovi stili di vita. L'adattabilità è un elemento intrinseco del progetto dell'edificio, al fine di facilitare la sperimentazione. Innanzitutto Next21 comprende diciotto abitazioni di progetto diverso. Ogni 'Nexthouse' e i suoi rapporti con la struttura fondamentale sono liberi; perciò gli spazi residenziali sono in sostanza aperti alla progettazione dei singoli inquilini. L'adattabilità si realizza attraverso regole prestabilite secondo le quali ciascuna abitazione può occupare il proprio spazio nella struttura e può usufruire di un nuovo sistema di pareti esterne che racchiudono gli spazi domestici. Gli elementi delle pareti si basano su un sistema modulare e possono essere collocati ovunque su una griglia prestabilita; ciascun utente è in grado di definire la forma del proprio spazio. Lo spazio eccedente può essere utilizzato come spazio per così dire semipubblico, a scopi ricreativi o per sistemarvi giardini. Come ha osservato uno degli architetti: "Ogni casa pare costruita su un sito nell'aria". Una terza dimensione di adattabilità si realizza grazie alla disponibilità di vasti spazi di servizio dietro i pannelli del soffitto e sotto quelli del pavimento. Gli spazi sottostanti i corridoi contengono condutture per le acque bianche e nere, per il gas, per il riscaldamento e per il raffreddamento, oltre ai cavi dell'energia elettrica e dei sistemi di comunicazione. Gli impianti di condizionamento dell'aria sono racchiusi nel soffitto e sotto il pavimento, in modo che gli inquilini possano collocare i mobili e gli elettrodomestici dove vogliono. A Next21 è inoltre possibile scegliere liberamente i materiali di finitura e i colori, cosa consueta nelle abitazioni singole ma non negli edifici residenziali collettivi. I rapporti tecnici tra la struttura di base, le pareti esterne, le partizioni e i sistemi di distribuzione dell'acqua e dell'energia sono fissati da regole chiare. Questa tecnica non solo consente ai primi inquilini di scegliere il proprio progetto particolare per il piano che abitano, per gli impianti e per le finiture, ma permette di fare altrettanto anche agli inquilini futuri. Le prime diciotto famiglie che hanno abitato a Next21 erano state scelte in una fase di ricerca durata cinque anni; attualmente si sono trasferite e il loro posto è stato preso da altre famiglie che volevano prendere parte alla sperimentazione di un nuovo stile di vita urbano. Per la seconda fase della sperimentazione le regole sono state riscritte, integrandovi i risultati della ricerca condotta nella fase iniziale. Next21 è insomma la proposta di una nuova architettura; e funge anche da strumento per una sperimentazione su vasta scala in cui le idee divengono realtà. È una risposta alla domanda sociale di un'architettura e di un ambiente residenziale più vicini al fruitore. Una responsabilità che riguarda tutte le parti coinvolte nel processo costruttivo della società postindustriale: urbanisti, progettisti e imprese, tutti quanti gli attori coinvolti nella

Texts by Seiji Sawada, John Habraken
Photographs by Osaka Gas

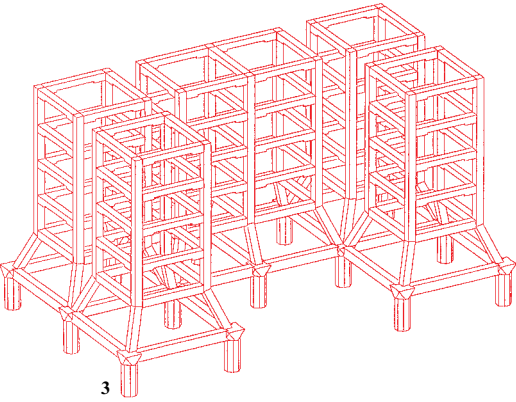
Experimental apartment building, Osaka, Japan

Project: Osaka Gas
Preliminary design: Committee for the Osaka Gas Next21 project – Yositika Utida (chairman); Kazuo Tatsumi (vice chairman); Seiichi Fukao, Mitsuo Takada, Shinichi Chikazumi, Saburo Takama, Shozo Endo, Masahiro Sendo (committee)



I concetti chiave che caratterizzano l'edificio aperto sono:

- Tre livelli: Contesto (il tessuto urbano), Supporto (l'edificio di base) e Riempimento (l'interno).
- Adattabilità: secondo le mutevoli preferenze e le richieste degli utenti/inquilini.
- Varietà nell'efficienza: progettazione e realizzazione di una varietà di elementi costruttivi; l'efficienza è portata al massimo livello grazie all'uso del CAD congiuntamente alla produzione industriale.
- Separazione dei sottosistemi: per diminuire la confusione nella fase costruttiva e facilitare la rimozione e l'installazione di parti di costruzione.
- Sostenibilità: investimenti coerenti con il ciclo di vita delle situazioni ambientali residenziali. (S. Sawada)



Key concepts that characterize Open Building are:

- Three levels: Tissue (urban fabric), Support (base building), and Infill (interior).
- Adaptability: according to the changing preferences and requirements of the consumers/dwellers.
- Variety with efficiency: design and production of a variety of construction elements; efficiency is maximized by utilizing CAD in conjunction with industrial production.
- Subsystems disentanglement: to decrease confusion in construction and facilitate removal and installation of building parts.
- Sustainability: investment according to the life cycle of environmental assets for living (S. Sawada)



1 Sezione trasversale. La collocazione degli impianti tecnici dietro i pannelli del soffitto e sotto al pavimento consente di ottenere una maggiore flessibilità di configurazione degli appartamenti.
2, 3 Due vedute di dettaglio.
4-9 Piante del piano terra, dei piani primo, secondo, quarto e quinto e della copertura. Le abitazioni sono adattabili grazie a un sistema modulare di pareti esterne collocabili liberamente su una griglia predefinita. Lo spazio residuo può essere utilizzato come giardino o come ambiente semipubblico.
Alle pagine 22-23: veduta frontale.

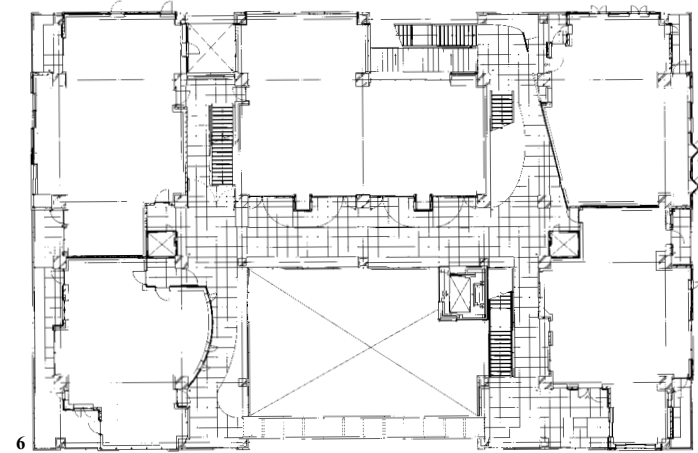
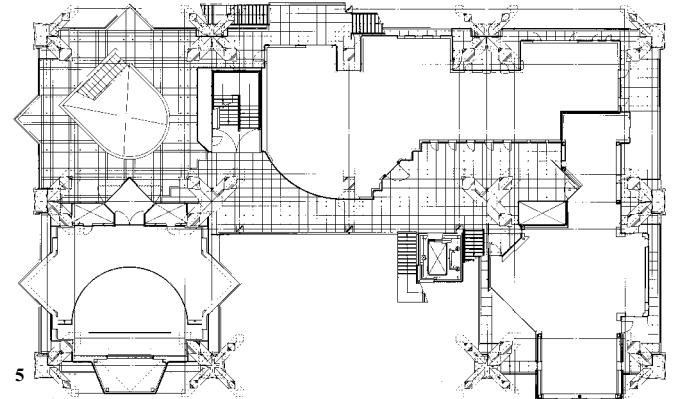
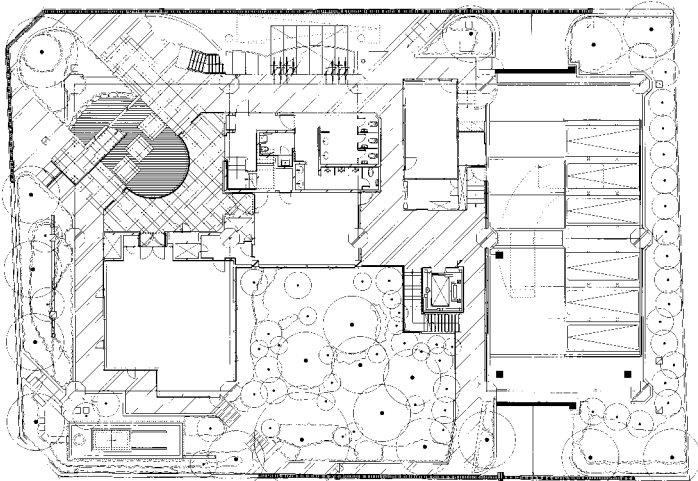
1 Cross-section. The housing of the technical systems behind the ceiling panels and under the floor makes for greater flexibility in the configuration of each apartment.
2, 3 Two detailed views.
4-9 Ground, first, second, fourth, fifth floor and roof plans. The dwellings are adaptable thanks to a modular system of exterior walls that can be freely situated on a predefined grid. The remaining space can be used as gardens or semi-public areas.
On pages 22-23: front view.

costruzione dell'ambiente. La sperimentazione in questo progetto di componenti prodotti industrialmente rispecchia la situazione attuale del settore delle costruzioni edili. I componenti sottoposti a sperimentazione in questo edificio, per esempio, sono per lo più prodotti che è possibile realizzare all'estero e importare in un sito giapponese se la qualità tecnica del Paese di produzione è adeguata agli standard giapponesi. L'edificio aperto non è un'idea nuova. Venne proposto in Olanda dal gruppo SAR e da Habraken già trent'anni fa. Dopo numerosi studi teorici e realizzazioni pratiche nel corso degli anni Settanta, lo sviluppo dell'idea negli anni Ottanta subì una pausa. Alla fine del decennio, con il chiarirsi dei segni di una nuova era, un movimento di iniziativa riprese vigore. Da allora numerosi progetti sono stati costruiti non solo in Giappone ma anche in Europa, in America settentrionale e in Asia. Il gruppo di ricerca internazionale Task Group 26 "Open Building Implementation" ("Realizzazione dell'edificio aperto"), uno dei gruppi attivi presso il CIB, International Council for Research and Innovation in Building and Construction, è forse uno dei team più at-

tivi impegnati nella diffusione del concetto di edificio aperto. I suoi membri provengono dall'Olanda, dalla Finlandia, dall'Inghilterra, dalla Francia, da Taiwan e dagli Stati Uniti. Sono impegnati nella ricerca e nel fornire vitali riscontri ai progetti di differenti Paesi, tra cui la sperimentazione su larga scala Next21. Le potenzialità del concetto di edificio aperto non si limitano al progetto di nuovi edifici. Il gruppo di ricerca ritiene che l'idea possa essere applicata al riuso di complessi di ambienti residenziali esistenti. In realtà i progetti di ristrutturazione dei complessi residenziali collettivi dell'Europa orientale, direttamente collegati alla rivitalizzazione delle comunità locali, offrono grandi potenzialità di piena applicazione del concetto di edificio aperto. Il gruppo di ricerca ha iniziato a studiare la possibilità e la fattibilità dell'applicazione dell'idea di edificio aperto a progetti reali in Europa orientale. (Seiji Sawada)

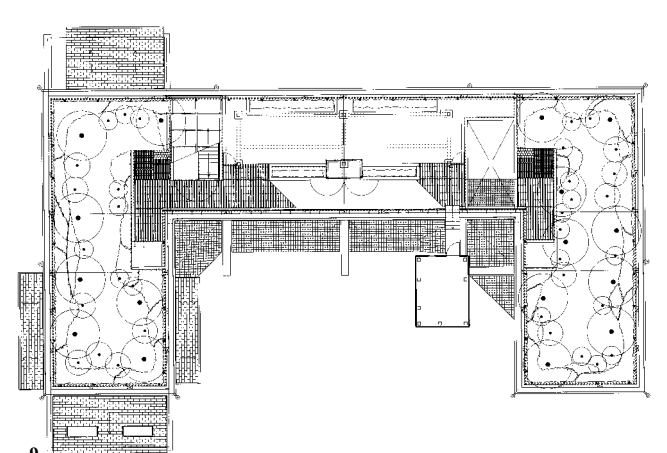
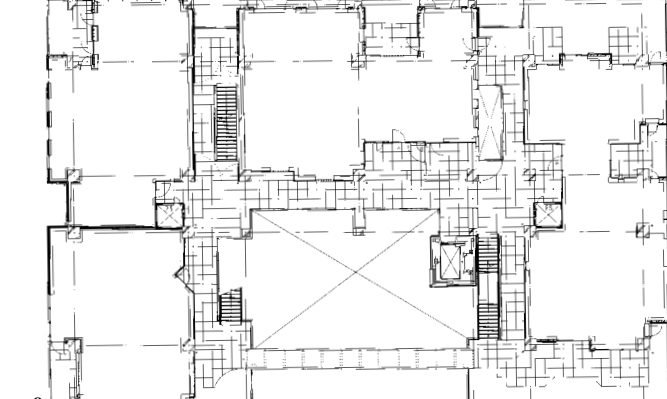
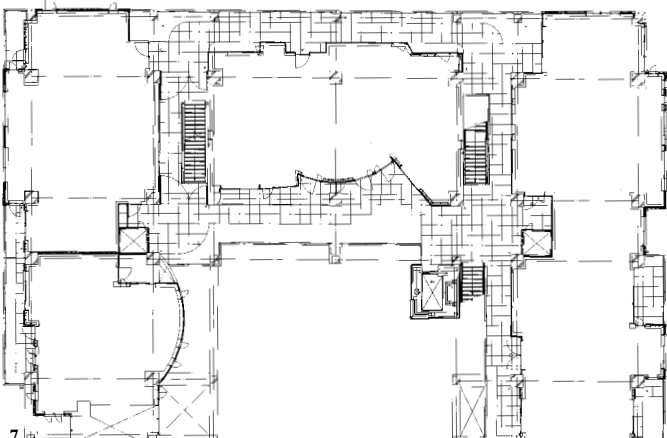
Next21 is an experimental architecture, built in a high-density urban area of Osaka. It is a station to explore concepts of 21st century urban lifestyles and housing

environments to suit them. Flexibility is designed into the building to facilitate this exploration. First, Next21 contains eighteen houses of diverse designs and floor plans. Each 'Nexthouse' and its relation to the basic structure is free; therefore the living spaces are ultimately open to design by the occupant. This flexibility is achieved by establishing rules on how each house can occupy its space within the structure, and on the new exterior wall system enclosing its space. The wall components are based on a system of modular dimensions and may be placed anywhere on the predetermined grid; each user can define the form of his own space. Excess space can be used as semi-public space, for recreation, or gardens. One of the architects noted, "Each house looks as if it was built on a site in air". The third flexibility is made possible by providing large utility spaces behind the ceiling panels and under the floorplates. The spaces below corridors contain pipes for water, sewage and gas, as well as cooling and heating, and cables for electricity and communication systems. HVAC equipment is tucked away in the ceiling and under the floor, so occupants can put their furniture and



appliances where they choose. Free choice of finishing materials and color, a standard option in detached houses, though not in collective residential buildings, is also possible in Next21. The technical relations between the basic structure, exterior walls, partition walls, and water supply and energy systems, are set as clear rules. This technique enables not only the initial dwellers to choose their own designs for their floor plans, utility systems, and finishings, but future dwellers to do the same. The first eighteen families to live in Next21 were part of an exploratory 5 year phase; they have since moved out and been replaced by new families eager to participate in this experiment in a new urban lifestyle. The rules have been re-developed for the second phase of the experiment, incorporating the results of research conducted during the initial phase. So Next21 is a proposal for a new architecture; it also functions as a facility for a large scale experiment in living where ideas can become realities. It is a response to the demand by society for more user-friendly architecture and living environments. This responsibility includes all parties involved in the building process in

the post-industrial society; planners, designers and manufacturers, in fact, every party involved in environmental construction. The testing of factory-made building parts for this project is an indication of the present condition of building industries. Most of the components tested in this building, for example, could be produced abroad and brought to the site in Japan if the technical standard there meets that of Japan. Eighteen architects were chosen for Next21 and each was able to develop their design for a house, in collaboration with the dwellers and under the set rules. Their designs and the technical solutions that they proposed and perhaps realized were documented. These documents are disseminated to those who are interested in or already practicing of this architectural concept which we call Open Building. Open Building is not a new concept. It was proposed by SAR and Habraken in Holland already thirty years ago. After a number of theory studies and method developments were made during seventies, its development stopped during the eighties. An active movement started again when the sign of a new age became clear by the end of the decade. Since then a



number of projects have been built not only in Japan but also in Europe, North America and Asia. The international study group: Task Group 26 "Open Building Implementation", one of the working groups at CIB, the International Council for Research and Innovation in Building and Construction, is maybe one of the most active groups engaged in the promotion of Open Building. Members are from Holland, Finland, Britain, France, Taiwan, and the United States. They are in the process of researching and giving vital feedback for projects in different countries, including this large scale Open Building experiment Next21. The Open Building potential is not limited to new building design; the Task Group believes this concept can be applied to the re-use of existing assets in living environments. In fact, the refurbishment projects for collective housing in Eastern Europe, directly linked to the revitalization of communities in the region, offer a great potential full use of Open Building concepts. The task group has started to study the possibility and feasibility of the application of Open Building to real projects in Eastern Europe. (Seiji Sawada)

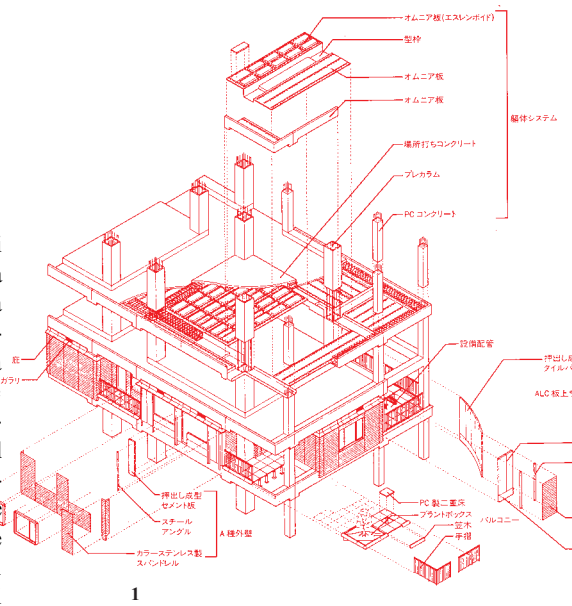


Progetto dell'edificio *Building design*: Yoshitaka Utida e *and* SHU-KOH-SHA Architectural & Urban Design Studio (architettura *architectural design*); Seiichi Fukao (coordinamento della costruzione *coordination of building construction*); Kimura Structural Engineers e *and* Matsumoto Structural Design Office (strutture *structural engineering*); Obayashi Corporation Osaka Main Office (cooperazione tecnica *technical cooperation*)

Appartamenti *Dwellings*: Kazuo Tatsumi e *and* Mitsuo Takada (progetto del sistema *design system planning*); Osaka Gas (concezione *dwelling concept*); Mitsuo Takada, Osaka Gas, KBI Architecture & Design Office (norme del progetto *dwelling design rules*); Osaka Gas, KBI Architecture & Design Office (ufficio per la direzione e la promozione del progetto *design management and promotion office*)

I progetti di edifici aperti risalgono all'inizio degli anni Venti, quando Martin Wagner si fece fautore della "casa che cresce" (Das Wachsende Haus). Da allora adattabilità e personalizzazione sono state reinventate da vari architetti. Le Corbusier nel suo piano per Algeri suggeriva riempimenti liberi. Gli architetti Metabolisti in Giappone e Yona Friedman a Parigi proposero analoghe megastrutture. In Olanda, negli anni Settanta, John Habraken e il suo gruppo SAR (Fondazione per la Ricerca Architettonica) elaborarono un quadro teorico e metodologico che stabiliva la fondamentale distinzione tra 'Supporto' e 'Riempimento' nell'edilizia residenziale. I primi progetti Supporto/Riempimento vennero realizzati all'inizio degli anni Settanta dagli architetti Frans van der Werf in Olanda e Wilkinson e Hamdi in Gran Bretagna. Autonomamente iniziative parallele vennero intraprese in Giappone da Katzuo Tatzumi (sotto la denominazione di Two Step Housing, "edilizia residenziale a due fasi"), da Georges Maurios in Francia e da altri. Benché questi progetti all'epoca siano stati oggetto di numerose pubblicazioni il concetto di edificio aperto per lo più non destò l'interesse degli architetti. Spiaceva la delega delle decisioni progettuali all'utente, il confronto con le complessità del cambiamento dava insicurezza, rimanevano inavvertite le nuove possibilità per l'architettura che l'edificio aperto implicava. Inoltre l'idea di Supporto/Riempimento non suggerisce uno stile architettonico ma è suscettibile di assumere forme molteplici. Ma se il concetto di Supporto/Riempimento non riuscì a entrare nella corrente principale del dibattito architettonico, pochi adepti continuarono a coltivarlo dopo gli anni Settanta, coinvolgendo una nuova generazione di architetti. Nel frattempo, a livello internazionale, questa impostazione venne adottata da un numero crescente di personaggi di altre discipline i quali, ciascuno per ragioni sue, vedevano dei vantaggi in quello che stava diventando il movimento dell'"edificio aperto". Alcuni costruttori apprezzavano l'occasione di posticipare gli investimenti in finiture e impianti interni e trovarono utenti disposti a pagare di più per avere abitazioni personalizzate. Con la privatizzazione dell'edilizia pubblica in Europa alcuni responsabili di complessi residenziali hanno adottato modelli organizzativi più umani ed efficienti, rendendo gli utenti responsabili dei propri appartamenti. Trovano inoltre vantaggioso ristrutturare il patrimonio residenziale esistente per singole unità, in contrapposizione alla ristrutturazione su larga scala dei complessi obsoleti. Infine i produttori vi vedono un contesto in cui sottosistemi relativi a servizi, impianti, partizioni e finiture possono essere indipendenti dal processo costruttivo generale e quindi più facilmente migliorabili e vendibili. La convergenza di queste diverse condizioni ha provocato un consistente flusso di progetti sperimentali. Un libro di Kendall e Teicher (*Residential Open Building*, E & FN Spon), la cui pubblicazione è prevista per il prossimo autunno, raccoglie oltre sessanta progetti elaborati in tutto il mondo negli ultimi venticinque anni. Centri

1 Esploso assonometrico delle varie componenti costruttive. Pagina a fronte: particolari della costruzione e del giardino su strada. A pagina 26: dettaglio di una balconata. La sperimentazione dell'edificio aperto, che propone un nuovo stile di vita urbano e che era iniziata in Olanda trent'anni fa, potrà in futuro essere estesa alla ristrutturazione di complessi residenziali esistenti.



nazionali per lo scambio di informazioni sono stati istituiti, con diversi gradi di ufficialità, in Olanda, Giappone e in altri Paesi dai gruppi per gli edifici aperti. Su scala internazionale il Gruppo di ricerca per la realizzazione di edifici aperti del CIB (International Congress for Building) tiene convegni biennali cui intervengono professionisti, accademici e ricercatori in varie città del mondo. L'idea dell'edificio aperto viene perseguita con energia soprattutto in Giappone, dove il Ministero dell'Edilizia residenziale patrocina e promuove progetti sperimentali. Il progetto Next21, completato nell'autunno 1993, ha contribuito in misura significativa a dare un ruolo d'avanguardia al Giappone in questo settore di recente configurazione. Ma anche in Olanda e in Finlandia il governo ne ha formalmente riconosciuto la praticabilità. Next21 non è interessante soltanto per l'espressione architettonica della separazione tra supporto e riempimento o per le sue numerose innovazioni tecniche. Soprattutto si tratta del primo metodo progettuale in cui le responsabilità del progettista siano state formalmente divise secondo la distinzione Supporto/Riempimento: gli architetti che hanno progettato le abitazioni non erano quelli che hanno progettato la struttura di supporto. Una divisione analoga a quella tra progetto della città e progetto dell'edificio, che ora tuttavia assume una forma concretamente tridimensionale. (*John Habraken*)

Projects for adaptable residential building go back to the early twenties, when Martin Wagner advocated the 'growing' house (*Das Wachsende Haus*). Adaptability and personalization have been re-invented by various architects since that time. Corbusier suggested free infill in his plan for Algiers. The Metabolist architects in Japan and Yona Friedman in Paris proposed similar megastructures. In The Netherlands, in the sixties, John Habraken and his SAR (Foundation for Architects' Research) group provided a theoretical and methodological framework establishing the principal distinctions of 'Support' and 'Infill' in residential construction. First Support/Infill projects were built in the early seventies by architects Frans van der Werf in The Netherlands and Wilkinson and Hamdi in the United Kingdom. Independently, parallel initiatives were taken by Katzuo Tatsumi in Japan (under the banner of "Two Step Housing"), George Maurios in France, and

1 Axonometric of the various construction components. Facing page: details of the construction and of the garden facing the street. On page 26: detail of a balcony. The open building experimentation, which proposes a new urban lifestyle and was begun in Holland thirty years ago, can in future be extended to the refurbishing of existing housing complexes.

others. Although these projects were widely published at the time, the Open Building approach did not appeal to most architects. They did not like delegating design decisions to users, felt insecure about confronting the complexities of change, and failed to see new architectural opportunities in it. Moreover, Support/Infill does not suggest an architectural style but can be given form in many ways. While Support/Infill did not penetrate mainstream architectural discourse, a devoted few pressed on from the seventies, and a new generation of architects has become involved.

Meanwhile, internationally, the approach was embraced by a growing number of individuals from other disciplines who each for their own reasons saw advantage in what became the "Open Building" approach. Some developers appreciate the opportunity to delay investment in interior finishing and equipment and found users willing to pay more for customized units. With the privatization of public housing in Europe, some managers of housing estates seek more humane and efficient organizations making users responsible for their own apartments. They also appreciate the advantages of unit by unit renovation of existing housing stock, as opposed to large scale re-modelling of obsolete property. Finally, manufacturers see a context in which sub-systems for utilities, equipment, partitioning, and finishes can be independent from the building process at large and therefore easier to be improved and marketed. This diverse constituency brought forth a steady stream of experimental projects. A book by Kendall and Teicher (Residential Open Building, E & FN Spon) scheduled for publication this fall, summarizes over sixty projects done in the last twenty five years worldwide. National platforms for exchange of information were established by opening building groups in The Netherlands, Japan, and other countries in various degrees of formality. On an international scale, the task force T26 for Open Building Implementation, of the CIB (International Congress for Building) holds bi-annual meetings attended by professionals, academics, and researchers, in various cities in the world. Open Building is most vigorously pursued in Japan, where the Ministry of Housing and Construction is sponsoring and initiating experimental projects. The Next21 project, completed in the fall of 1993, was to a significant extent a trigger for Japan's leading role today in this newly emerging field. But in The Netherlands and Finland as well, governments have formally recognized its viability. Next21 is not only of interest for its architectural expression of the separation of support and infill, or for its many technical innovations. Most importantly, it is the first project where the designer's responsibilities have been formally divided along the Support/Infill distinction: the architects who designed the units were different from those who did the support structure. A division similar to the one between urban design and building design, but now in a truly three dimensional format. (John Habraken)





Testo di Martin Kieren
Fotografie di Stefan Müller

Oswald Mathias Ungers

Casa in Kämpchensweg,
Colonia-Müngersdorf, Germania

Progetto: Oswald Mathias Ungers
Collaboratori: Johannes Götz, Bernd Grimm
Progettazione paesaggistica: Bernhard Korte

La casa è il risultato del confronto fra tipo e geometria, fra storia e forma pura, priva di condizionamenti. Per non essere soltanto programma e dilazione, l'incarico dev'essere svolto in maniera inflessibile e la soluzione spinta fino alle estreme conseguenze. La sublimazione degli scopi la raggiunge soltanto chi non desiste dal perseguirli, ma attraverso di essi insegue una leggerezza che lo attende soltanto alla fine e che non si può ottenere direttamente. Se la si trova, allora interno ed esterno non sono più opposti, ma si compensano reciprocamente nel continuum della forma geometrica trascendente. La ricompensa finale sono la leggerezza e la spiritualizzazione, e il pericolo il vuoto e la rigidezza che bisogna superare.

The house results from the confrontation of type with geometry, of history with pure unconditional form. In order to be more than just programme and postponement, the task must be relentlessly pursued and the solution driven to its logical conclusion. The sublimation of the purposes can only be achieved by those who do not just them in passing, but who look through them to see the lightness that only beckons at the end and cannot be had at once. Once it has been found, then interior and exterior are no longer contrasts, but cancel each other out in the continuum of geometrically transcended form. The rewards are lightness and spiritualization, with the concomitant dangers of emptiness and rigidity which it was aimed to leave behind.



Chi conosce l'opera di Ungers sa che egli ha sempre affrontato le questioni che nascevano dal suo operare con una profondità che permetteva soltanto risposte radicali. Il suo concetto di bellezza nell'architettura è sempre stato estraneo ai capricci personali, ai sentimentalismi, alle imitazioni e ai surrogati. Ungers infatti ha sempre cercato di individuare la sostanza di ogni questione per poter dare risposte altrettanto sostanziali. Questo radicalismo, che cerca di salvaguardare gli aspetti esistenziali della professione architettonica dalle vanità e dagli abbellimenti inutili, persegue ormai da qualche anno una strategia di affinamento, di approfondimento dei risultati ottenuti in precedenza. Il tentativo è quello di giungere fino a una sorta di nucleo, a un substrato della forma al di sotto del quale non ve ne sono altri. Ungers sa che lo scenario primitivo dell'architettura è il vuoto, lo spazio vuoto: lo spazio più radicale che esista. Di conseguenza l'intervento dell'architettura consiste nella strutturazione di questo spazio, di questo vuoto: una strutturazione che necessita di un ordine per poter affermare lo spazio e il vuoto e per poter corrispondere a questo pensiero radicale, per poter dare un fondamento primario al fenomeno dello spazio.

Naturalmente osservando questa casa possiamo cercare dei riferimenti e istituire dei confronti. Sul piano esteriore dell'immagine questo procedimento dà buoni risultati con alcuni edifici di Loos e con la casa in Kundmannngasse a Vienna che Ludwig Wittgenstein progettò insieme con l'architetto Paul Engelmann per la sorella Margret Stonborough tra il 1926 e il 1928. Il casino di Karl Friedrich Schinkel nel parco del castello di Charlottenburg (1825) potrebbe costituire un altro riferimento, insieme con la villa Badoer di Palladio (1556) e con la casa Perls di Mies van der Rohe a Berlino-Zehlendorf (1911), il cui progetto dialoga a sua volta con il padiglione di Schinkel. Ungers stesso cita tutti questi edifici come modelli, li conosce bene, e scrive che la sua casa non sarebbe altro che un'ulteriore riflessione sulla tipologia fondamentale della villa a pianta tripartita; una tipologia che nella storia dell'architettura si riscontra in varianti sempre diverse (O.M. Ungers, *Aphorismen zum Häuserbauen*, Braunschweig/Wiesbaden e Köln, 1999, pp. 30-32). Se si guarda più attentamente agli edifici indicati dall'architetto, alla loro struttura interna, alla loro pianta, alle loro studiate simmetrie e strategie spaziali e li si mette a confronto, ponendoli l'uno accanto all'altro e indagando visivamente sulla loro logica interna, la forza straordinaria della concezione di Ungers diventa subito evidente.

La villa Badoer esplicita già nell'alzata la distribuzione tripartita dell'interno, mentre la pianta e la volumetria degli ambienti sono subordinate al ritmo geometrico-matematico tipico di Palladio. Il casino di Schinkel e la casa per Hugo Perls di Mies hanno invece in comune l'idea della loggia, la cui posizione centrale sottolinea la tripartizione dell'interno. A parte questo presentano tuttavia configurazioni spaziali totalmente differenti: Mies dimensiona le finestre dei vari ambienti, diversi per

Text by Martin Kieren
Photographs by Stefan Müller

House in Kämpchensweg,
Cologne-Müngersdorf, Germany

Project: Oswald Mathias Ungers
Collaborators: Johannes Götz, Bernd Grimm
Landscape design: Bernhard Korte

grandezza, a seconda delle loro specifiche funzioni, mentre Schinkel ricerca la simmetria delle facciate attraverso il trattamento identico delle coppie di fronti opposti; la sua pianta corrisponde a un'enfilade continua intorno al corpo scale centrale.

Per quanto riguarda Loos il trattamento dei fronti della casa di Ungers andrebbe considerato come un omaggio all'architetto viennese, nonostante dal punto di vista tipologico esista un'altra variante loosiana interessante, cioè il progetto per la casa Stross del 1922, una vera e propria villa palladiana in quanto a volumetria e a distribuzione. Il prospetto evidenzia la tripartizione dell'edificio – ancora una volta grazie alla loggia in posizione assiale – anche se negli interni Loos sviluppa un Raumplan differenziato con una disposizione degli ambienti variabile a seconda delle situazioni.

In relazione al trattamento, o meglio alla 'levigatura' della facciata, Ungers parla di riferimento alla casa in Kundmannngasse. Andrebbero citate la levigatezza monocromatica delle pareti, la disposizione ritmica e unitaria delle finestre sulle varie superfici dei volumi, la voluta assenza di ornamenti, la riduzione al minimo necessario dei profili e il tracciamento rigoroso delle linee, che si riferiscono unicamente al rapporto tra masse murarie e aperture. Qui però è necessario fermarsi, perché all'interno la casa, a differenza di quella di Ungers, è un vero e proprio labirinto risultante dalla giustapposizione di ambienti di taglio e forma differenti.

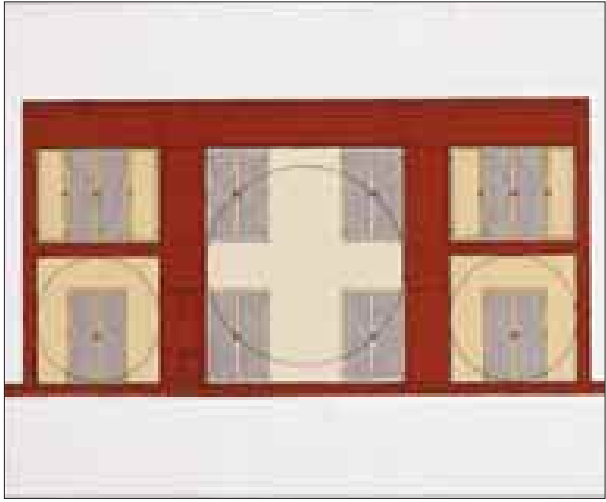
Ungers porta dunque alle estreme conseguenze le varie strategie che traspaiono dagli edifici descritti. Egli premunisce la sua "scatola pura e semplice" (*ibidem*, p. 38), come definisce questa casa, contro qualsiasi tentativo di cercare un'interpretazione che vada oltre il rigoroso ordine spaziale che le è proprio e oltre la forma che da semplice idea viene distillata fino a diventare architettura. Basandosi unicamente su tracciati perpendicolari e su archi di cerchio Ungers crea degli spazi, si potrebbe quasi dire dei moduli vuoti, che ricava attraverso la trasposizione architettonica di un linguaggio normativo, di una grammatica ridotta assolutamente ai minimi termini.

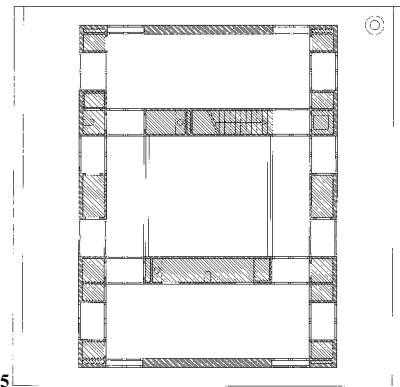
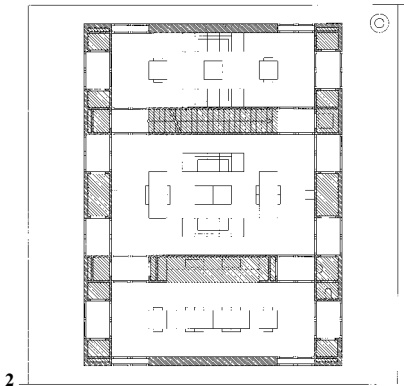
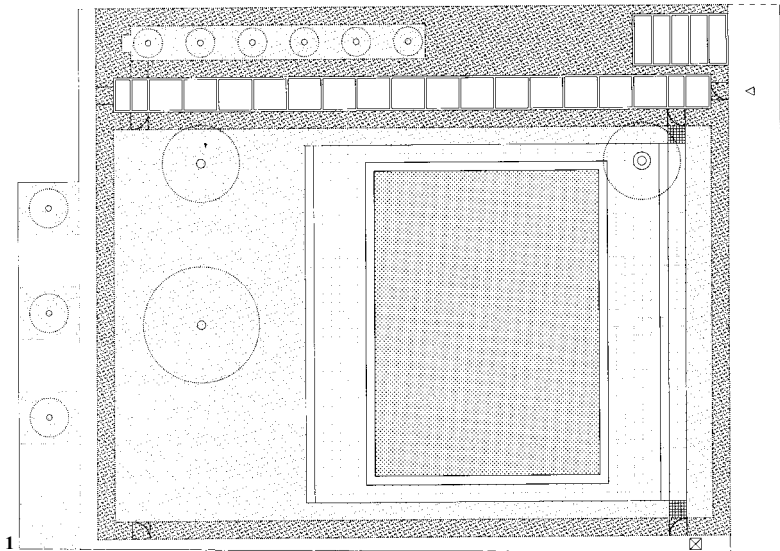
Così nascono spazi talmente liberi da salvaguardare il pensiero architettonico contro qualsiasi formalismo stilistico. Nella casa in Kämpchensweg conta soltanto l'ordine formale che nasce dalla geometria, la linea purificata che rifiuta qualsiasi digressione sentimentalistica e con la quale l'architetto circoscrive i volumi architettonici, li perfora e disegna ogni modulo spaziale fino a ottenere l'immagine dell'edificio. Un pensiero, una regola, un modello ordinatore e nessuna digressione.

Sui fronti esterni della casa Ungers non mette in evidenza la tripartizione che caratterizza l'interno. Qui egli celebra la "casa come oggetto d'arte puro" (*ibidem*, p. 29), creando un basamento che sorregge la sua 'scatola', che mostra solo ciò che risulta strettamente necessario: le pareti e le finestre. Tracciata con precisione nello spazio naturale, rigorosa, senza ornamenti, elementare, pura. "Nessuna espressione di qualcosa, nessun sinonimo di

- 1 Il pergolato che affianca un lato della casa.
- 2, 4 Veduta dei due fronti longitudinali. L'edificio, che sorge su un basamento, è totalmente privo di ornamenti ed è costruito sulla pura geometria delle linee perpendicolari e degli archi di cerchio.
- 3 Sezione longitudinale.

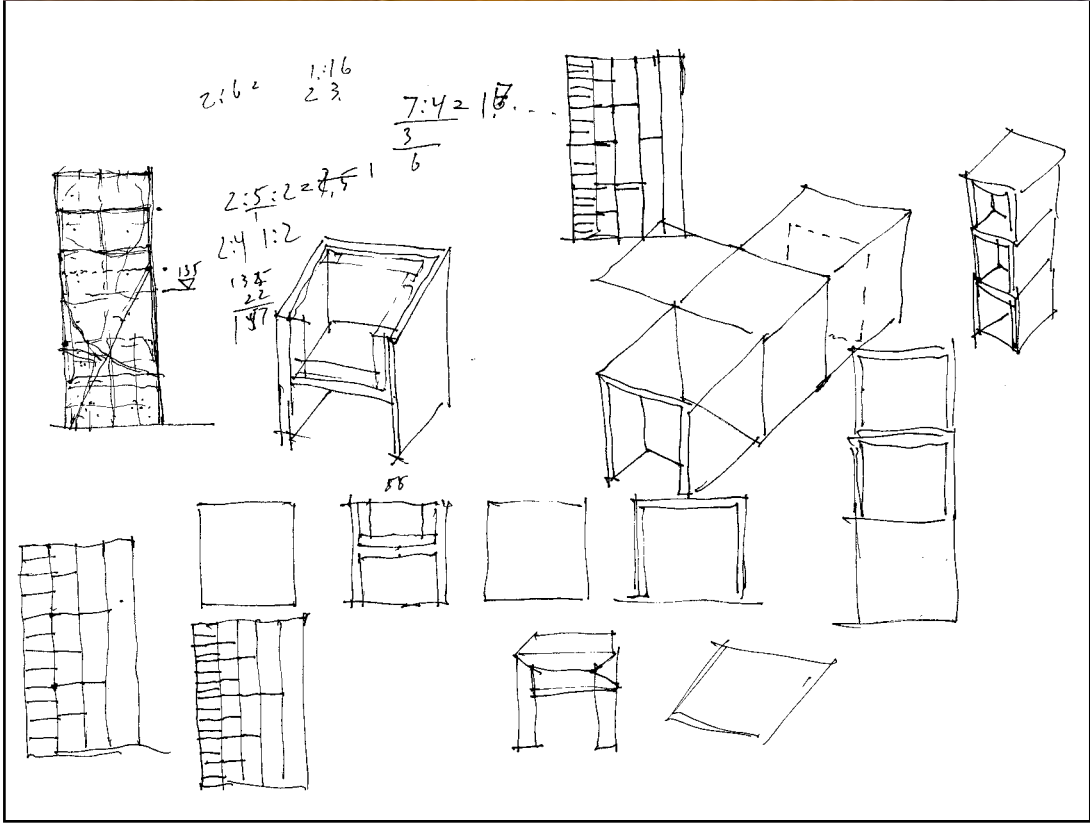
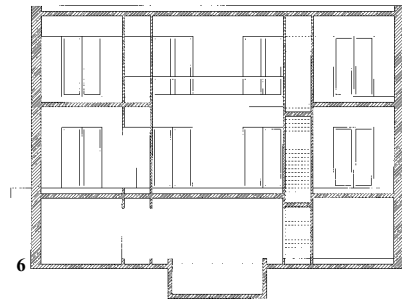
- 1 The pergola along one side of the house.
- 2, 4 View of the two longitudinal fronts. The building stands on a base and is totally without ornament; it is built on the pure geometry of perpendicular lines and semicircles.
- 3 Longitudinal section.





1, 2, 5 Planimetria e piante del piano terra e del primo piano. La tripartizione della pianta non è rivelata sui fronti ritmati da porte e finestre tutte della stessa dimensione.
3 Veduta di un interno. Gli arredi, progettati su misura, si basano sulle stesse norme e sui rapporti proporzionali che regolano l'intero edificio.
4 Schizzi di progetto degli arredi.
6 Sezione longitudinale.
Sotto: la biblioteca, fulcro spaziale della casa.

1, 2, 5 Site plan and plans of the ground floor and first floor. The tripartition of the plan is not revealed on the fronts which are patterned by doors and windows all of the same dimensions.
3 View of an interior. The custom-designed furniture is based on the same norms and proportional relations that govern the whole building.
4 Project sketches for the furniture.
6 Longitudinal section.
Below: the library is the spatial hub of the house.



qualcos'altro, livellata fino ad arrivare al nucleo assoluto, il più pura e chiara possibile. [...] Tutto ciò che è stato immaginato diviene visibile, viene mostrato senza mediazioni" (*ibidem*, p. 38). All'interno gli ambienti rivelano un'analogia semplicità. Si tratta di moduli spaziali rivestiti con precisione, chiari e progettati ricorrendo alle proporzioni armoniche. Sono spazi che hanno una direzione predominante, oblungi e geometrici e interrotti regolarmente da porte e finestre tutte della stessa dimensione. Tutti gli ambienti sono uguali, tutte le pareti sono uguali, c'è un solo ritmo. Complessivamente la casa è formata da cinque ambienti (oltre alla piscina e alla sauna situate al piano interrato), disposti tra le pareti "di servizio" e i due stretti fronti laterali. Le pareti di servizio delimitano il corpo scale, l'ascensore, la cucina e le stanze da bagno e sono attrezzabili anche con armadi a muro. Lo spazio centrale è il cuore dell'edificio: esso collega i due livelli della casa concentrando in sé le energie spaziali che provengono dall'obbedienza di tutti i moduli a una sola norma, dal *corpus* di regole della geometria, dal tracciamento freddo e preciso delle linee e dall'interagire ritmico tra le compagini murarie e le aperture ("Das Regelwerk der Geometrie", "Il *corpus* di regole della geometria", è il titolo del capitolo che Ungers dedica alla casa di Kämpchensweg nel volume sopra citato). Questa sala terrena tuttavia non è soltanto il fulcro spaziale della casa, ma anche quello spirituale, perché ospita una biblioteca che annovera edizioni rare di trattatistica europea dal 1450 al 1800 circa: è qualcosa di simile a un Pantheon. La modularità che caratterizza esplicitamente tutti gli ambienti viene sottolineata da Ungers anche in un altro modo: su alcune pareti è possibile osservare partizioni, cerchi, tracciati proporzionali e numeri. Si tratta delle leggi armoniche che regolano l'edificio, incise negli ambienti e sulle pareti che lo costituiscono in modo da richiamare l'idea originaria da cui è nato. Ma non è tutto: anche gli arredi, progettati su misura, sono soggetti alle stesse regole e agli stessi rapporti proporzionali che stanno alla base del progetto dell'edificio. A questo punto appare chiaro che la casa deve essere letta come un manifesto. Si tratta di una forma possibile elaborata dal substrato dell'architettura e che si oppone alla varietà e alla molteplicità connaturate all'architettura stessa. A scanso di equivoci: questa villa non rappresenta un 'faro', ma al contrario la liberazione del modo di pensare le categorie dell'architettura da una "zavorra stilistica" estranea alla professione architettonica, con la quale gli stessi architetti negli scorsi decenni hanno contaminato il loro mestiere. Ungers non mira all'"architettura moderna", al 'gusto' o a una qualche forma di 'Zeitgeist', perché sa che nella nostra cultura questa è una faccenda privata. Egli ritorna piuttosto a un nucleo fondamentale la cui natura rafforzata gli permette di salvaguardare le questioni esistenziali dell'architettura da risposte spesso eccessivamente rapide e affrettate.





duced an interesting variant – his 1922 design for the *Stross Mansion*: a Palladianistic villa conception in terms of volumetrics and construction. The elevation is an example of the three-part solution, once again involving an axially symmetric loggia. In the interior, however, Loos developed a differentiated *Raumplan*, or plan of volumes, with an elastic spatial organisation. As regards the treatment or, rather, the “lack of treatment” of the facade, Ungers speaks about the *Kundmannsgasse House* as a prototype. Notable here are the monochrome smoothness of the wall elements, the rhythmically positioned windows on each face of the volume, the studied absence of ornamentation, the minimisation of all necessary profiles, and the strict interplay of lines, which refers only to the theme of wall and opening. Here, however, there is also already the end, since, unlike Ungers’ building, the interior of the house is a labyrinth, composed of different spatial figures. Ungers now radicalises all the strategies applied in the buildings named. He hardens his “pure box” (ibidem, p. 38) as he himself calls his house, against all attempts to seek an interpretation beyond the strict spatial order created in it and beyond the external form distilled from an idea on architecture. He creates spaces simply by using plumb line and compass, empty modules as it were, which he finds through the architectural intervention of a normative language, a radically minimised grammar. And as he is free in his thinking in all directions, his architectural thinking becomes immune, proof against every part of stylistic formalism. In the *Kämpchensweg House*, the only thing that counts still is the order of the form, which grows out of the geometry, the clear line devoid of every sentimental deviation, with which he defines the building volume, completely fenestrates it and draws every spatial module in this house figure. A thought, a wall, a pattern of order – no deviation. For the facades, Ungers does not employ the three-element

1, 2 Particolari della piscina e della sauna situate al piano interrato.
Pagina a fronte: disegni tecnici e immagini di alcuni elementi di arredo.

1, 2 Details of the swimming-pool and sauna situated on the basement floor.
Facing page: technical drawings and some of the furniture.

solution found in the interior. Here he celebrates “the house as a pure art object” (ibidem, p. 29), by creating a base on which his ‘box’ stands, displaying the most essential things: walls and window openings. Drawn precisely in the natural space, hard, unadorned, elementary, pure. “No expression of anything, no synonym for anything, reduced to the absolute core, as pure and unambiguous as possible [...] Everything that was intended is made visible, is shown all at once” (ibidem, p. 38). The interior spaces exhibit the same degree of clarity. They are precisely wrapped, clear spatial modules created by means of harmonic proportions. They have an unambiguous directional tendency, they are oblong, geometrically, configured, regularly broken by equally large doors and windows. All the spaces are the same, all the walls are the same, there is only one rhythm. Altogether there are five such rooms (leaving out the swimming pool and sauna below ground level) inserted between ‘service’ walls and the two narrow sides of the building. The service walls accommodate the stairs, an elevator, the kitchen, the bathroom or/WC’s or are to be used as cupboard space. The central area in the building is central space: it pushes up through the two floors and harnesses the spatial energies of the house, which come from the norm of all modules, the controlling mechanism of the geometry, the cold and precisely calculated linear organisation of the mathematically rhythmic dynamics between the wall elements and the door and window openings (“Das Regelwerk der Geometrie” is the title of Ungers’ section on the *Kämpchensweg House* in the volume quoted above). This “sala terrena” is, however, not only more spatial, but the library of first editions of European scientific treatises from 1450 to 1800 housed here also turns it into the intellectual centre point of the house; it is, as it were, a kind of pantheon. Ungers celebrates the clear modularity typifying all these spaces with yet another intervention. On parts of the walls, divisions, compasses, proportion lines and numbers are displayed. These are the harmonic laws governing the building, which have to some extent been burnt into these spaces or the walls of the house and thereby provide a reference to the thinking that lies behind this house. However, this is not enough: the furniture specially designed for these spaces is also subject to the dimensions and dimensional divisions of the proportions underlying the design. It finally becomes clear that the house is to be read as a manifesto. It is a radical ‘subjunctive’ worked up from the substrate of architecture as against the variety and diversity provided in the architecture itself. Let us avoid any misunderstandings: this ‘villa’ is not intended to be a lighthouse or beacon. On the contrary, it reflects the liberation of architectural thinking from a stylistic ballast alien to the profession, with which architects themselves have contaminated the profession in past decades. For Ungers it is simply not about “modern architecture” not about ‘taste’ and not about some possible ‘Zeigeist’ – he knows that this is a private matter in our culture. He goes back to a core, whose hardened form allows him to save the existential questions of architecture from answers that are frequently given too quickly and rashly.



Ettore Sottsass
Johanna Grawunder

Testo di Franco Raggi
Fotografie di Santi Caleca

Casa unifamiliare, Belgio

Progetto: Sottsass Associati – Ettore Sottsass, Johanna Grawunder
Responsabile del progetto: Oliver Layseca
Consulente: Gallery Mourmans
Architetto locale: Norbert Forster

Text by Franco Raggi
Photographs by Santi Caleca

A one-family house in Belgium

Project: Sottsass Associati – Ettore Sottsass, Johanna Grawunder
Project architect: Oliver Layseca
Consultant: Gallery Mourmans
Local architect: Norbert Forster

Da tempo Sottsass gode di grande notorietà anche come architetto e dunque non sorprende che applichi alla dimensione più ampia dell'architettura i principi che sovrintendono alla creazione dei suoi oggetti di design. Così nei dintorni di Maastricht è sorto un edificio, formato da un grande numero di corpi cubici e di spazi liberi, che assomiglia più a un villaggio che a una 'normale' casa compatta con pareti e stanze. La grande varietà di materiali in contrasto tra loro e di superfici giustapposte l'una all'altra senza mediazioni moltiplica l'impressione di un insieme multiforme che cerca di raggiungere l'unità "attraverso l'accostamento frammentario di diversità".

Sottsass made his name as an architect long ago, and it is not surprising that the principles of sculptural design which he applies to his objects are also, on a larger scale, applied to his buildings. Thus not far from Maastricht a house has been built which, put together from a number of cubes and free spaces, remembers a small village rather than a 'normal' compact house with rooms and walls. The number of contrasting materials and the variety of sharply juxtaposed surfaces enhance the impression of diversity, whose unity in turn is sought "through the fragmentary matching of differences".

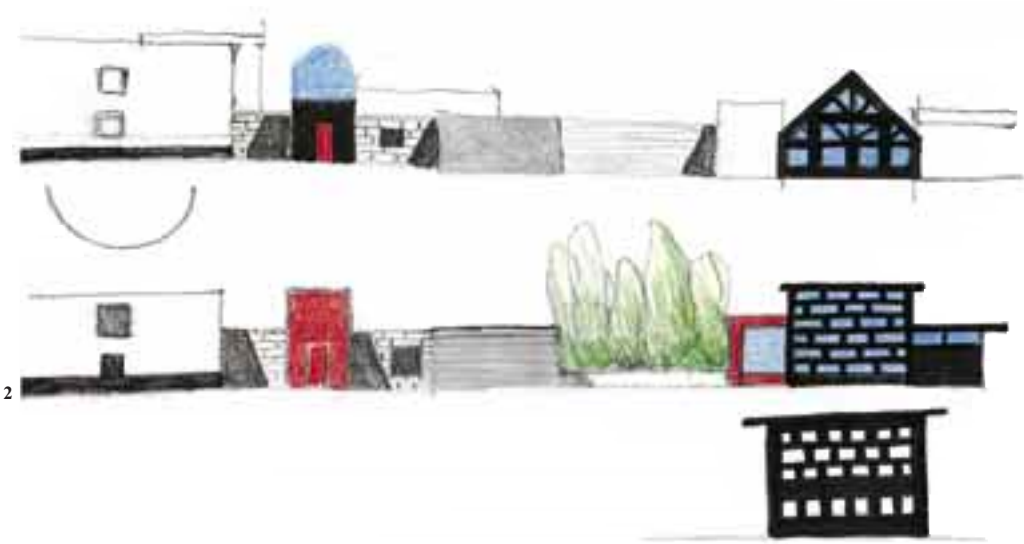


Ho guardato la pianta, poi le foto di Santi Caleca, ancora la pianta cercando faticosamente e inutilmente di capirne il rapporto. Ho deciso di andare a parlarne con Ettore di questa casa che, come quasi tutte le cose di Ettore, è costruita di complesse semplicità; alla fine del colloquio dove naturalmente si è parlato molto di altre cose, mi ha benevolmente consigliato, se proprio ne dovevo scrivere, di andarmela a vedere. Non è a due passi da Milano. In Belgio, vicino a Maastricht, al confine con i Paesi Bassi, immersa come molte altre ville vicine in piani boschi di betulle e pini che molto le nascondono. A questo omogeneo e naturale paesaggio, tenuto come sfondo, il progetto della Casa Mourmans

contrappone l'idea di un eterogeneo paesaggio artificiale fatto di architetture e di nature entrambe costruite attorno e dentro la casa; paesaggio nel paesaggio, caos ordinato nell'omogeneo disordine di una piatta zona residenziale. Da molti anni Ettore Sottsass ci ha abituato alla sorpresa attraverso la ripetizione di semplici operazioni compositive. Dichiarandosi, quasi rassegnato, come l'ultimo dei neoplastici, accosta incessantemente volumi e forme semplici, materie, texture, superfici e decori con una coerenza sorda e disarmante. Il risultato è un catalogo forse infinito di piccoli e grandi teoremi bi/tridimensionali che indagano il mistero della forma e della fisicità del linguaggio, il senso religioso dello spazio e la presenza del sublime nel-

1 Veduta notturna. Il corpo notte e il corpo del soggiorno: i due volumi architettonici separati creano uno spazio di giardino esterno, visibile attraverso la grande vetrata del corridoio di distribuzione. Nel corpo notte i due setti più bassi contengono la camera da letto con copertura vetrata.
2 Schizzi di studio per il prospetto. Si evidenzia la composizione frammentaria dei volumi per forma e per materia.

1 Nocturnal view. The night zone and the living area: the two separate architectural volumes create an outer garden space, visible through the wide window of the distribution corridor. In the night zone the two lower partitions contain the bedroom with glazed roofing.
2 Study sketches for the elevation, highlighting the fragmentary composition of the volumes by form and material.



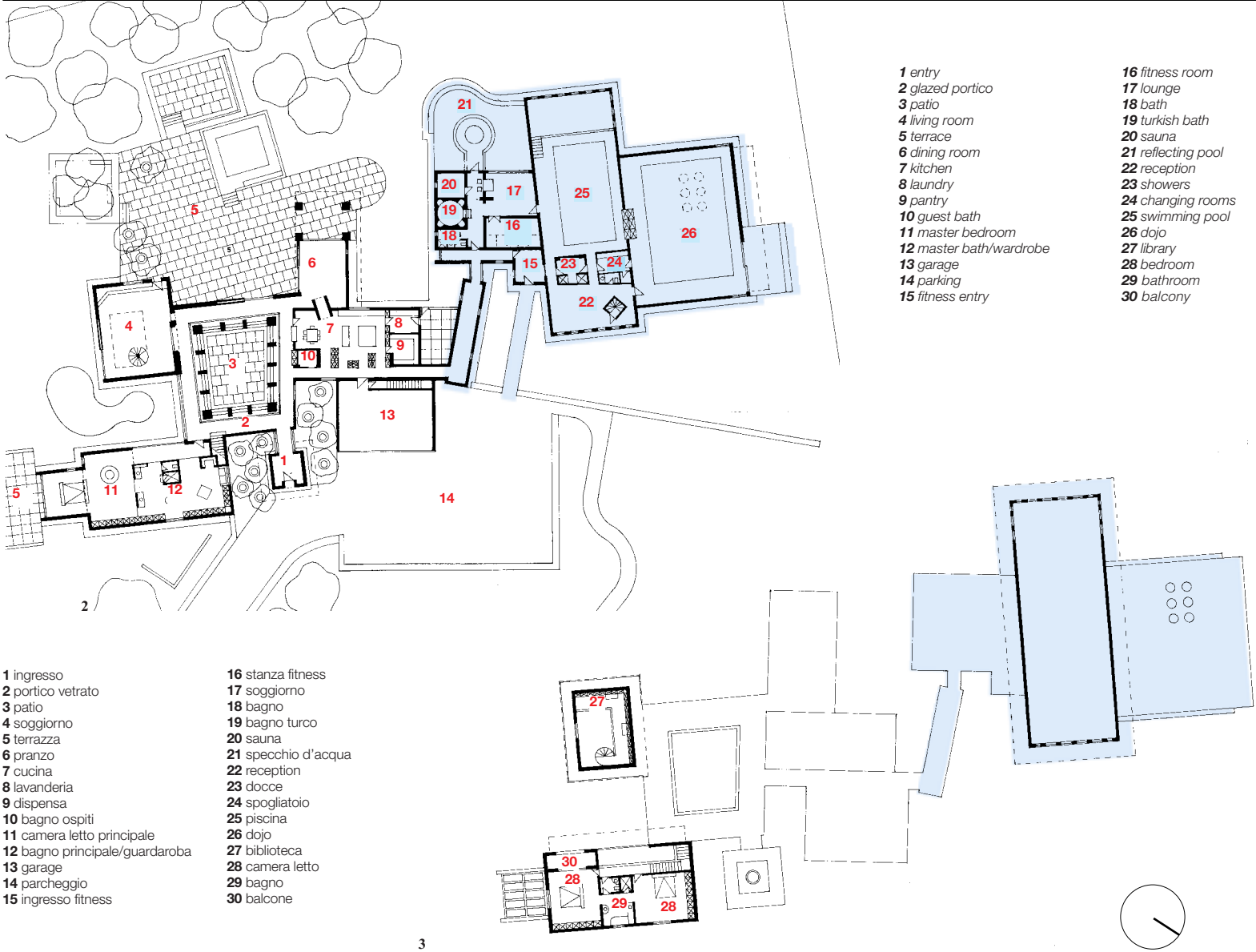
la banalità delle funzioni. In questo senso la pratica è la sua teoria. La pianta della casa presenta l'esito di una delicata esplosione delle funzioni domestiche attorno allo spazio vuoto e centrale del patio. Alla compatta utilità di un impianto funzionalista contrappone le possibilità prospettiche e percettive di una serie di luoghi separati ma collegati da un percorso che è spazio e strumento di percezione della complessità degli spazi. In una sorta di microubanistica domestica le zone funzionali della casa sono ognuna una piccola architettura collegata alle altre da corridoi dai quali osservare i diversi volumi della casa. In questa compatta metafora del villaggio disassamenti e asimmetrie permettono di misurare di

volta in volta lo spazio attraverso il movimento dentro la casa, che non è più fatta di stanze, ma di luoghi architettonici. Così, per esempio la "zona notte", diventa una architettura per la notte e l'ingresso una torre cieca e solitaria con un eccessivo cappello nero attraverso il quale passa una circolare e calma luce zenitale. All'interno la metodica di questa pratica scompositiva dissolve anche l'impianto tradizionale dei luoghi domestici: cucina, bagno, camera da letto, risultano dilatati e polati di forme, spesso isolate, che come piccole architetture dividono lo spazio creando nuovi percorsi. Lascio alle immagini la descrizione, ma vorrei notare alcune costanti di questo articolato alfabeto. Ripercorrendo

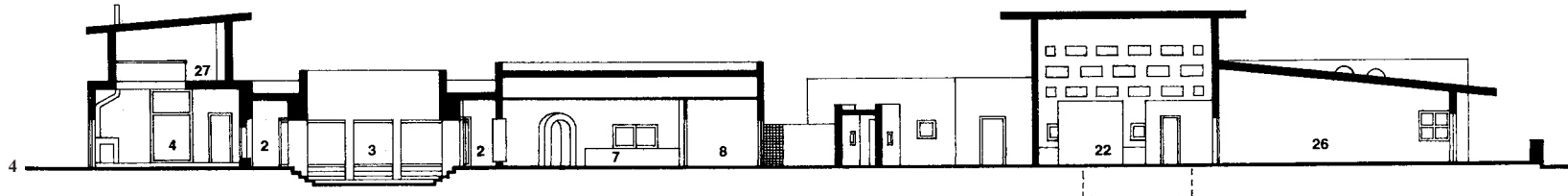
alcuni tic linguistici tipici del suo disegnare Sottsass trasferisce alla scala architettonica una vocazione poetica alla moltiplicazione e alla dilatazione che cerca di restituire al costruito varietà e gravità. Dilatati al di là della necessità, i setti del portico del patio espongono una riflessione sulla fisicità del muro. Altrettanto i pilastri della veranda che sostengono una imponente pensilina secondo un arcaico schema trilitico sotto il quale suppongo un altrettanto trilitico tavolo, per ora assente. Moltiplicazione numerica di materie e superfici secondo un criterio empirico che cerca di raggiungere l'unità attraverso l'accostamento frammentario di diversità.



- 1 Sequenza di alcune viste esterne. Da sinistra a destra: la torre d'ingresso, il corridoio rivestito in lamiera corrugata, le geometrie dello spazio esterno disegnato tra il garage e la torre d'ingresso, vista esterna dal bosco e vista interna del patio.
- 2, 3 Pianta del piano terra e del piano superiore. La pianta dispone attorno al patio e ai percorsi i diversi spazi della casa. La parte evidenziata in azzurro non è ancora stata costruita.
- 4 Sezione longitudinale est-ovest con la sequenza di volumi doppi, volumi semplici e spazi aperti.
- 5 Volume esterno della sala da pranzo con la veranda e i pilastri monumentali rivestiti in pietra.
- 1 Sequence of external views. From left to right: the entry tower, the corridor faced in corrugated iron, the geometries of the exterior space designed between the garage and the entry tower, external view from the wood and internal view from the patio.
- 2, 3 Ground and upper floor plans. The plan arranges around the patio and passageways the different spaces of the house. The part highlighted in light blue has not yet been built.
- 4 East-west longitudinal section with the sequence of double volumes, simple volumes and open spaces.
- 5 External volume of the dining room with the veranda and monumental stone-clad pillars.



- 1 ingresso
2 portico vetrato
3 patio
4 soggiorno
5 terrazza
6 pranzo
7 cucina
8 lavanderia
9 dispensa
10 bagno ospiti
11 camera letto principale
12 bagno principale/guardaroba
13 garage
14 parcheggio
15 ingresso fitness
- 16 stanza fitness
17 soggiorno
18 bagno
19 bagno turco
20 sauna
21 specchio d'acqua
22 reception
23 docce
24 spogliatoio
25 piscina
26 dojo
27 biblioteca
28 camera letto
29 bagno
30 balcone



Eccesso di spessori e di peso nei mobili che cercano di sfuggire al loro banale destino di arredi per integrarsi fisicamente nella architettura. Dilatazione semantica di funzioni come l'ingresso e il bagno trasformati il primo in una camera di decompressione e il secondo in piccolo luogo termale con volumi di marmo e torri ceramiche che contengono doccia e wc. Moltiplicazione dei colori vivi dell'artificialità e calmi o drammatici delle materie naturali. Frammentazione all'esterno delle volumetrie e accostamento per contrasti di materiali ricchi e poveri, arcaici e tecnologici, neutri e colorati. Dilatazione della pura funzione illuminotecnica della luce artificiale che nascosta e colorata modifica superfici e spazi nella dialettica giorno/notte. Su tutto questo regna sovrana l'assenza quasi totale di porte sostituite da passaggi aperti o da parti di parete scorrevoli a ribadire la concezione di uno spazio fluido e mutevole come l'umore di una persona.

I looked at the plan, then at Santi Caleca's photos, then again at the plan, trying hard and uselessly to grasp the relation between them. I decided to go and talk to Ettore about this house which, like everything Ettore does, is built of complex simplicities. At the end of our conversation, during which we naturally talked about all sorts of other things, he benevolently advised me, if I really had to write about the house, to go and see it for myself. It's not just outside Milan, but in Belgium, near Maastricht and the Dutch border; immersed and for the most part hidden like many other neighbouring villas, in flat birch and pine woods. In contrast to this homogeneous and natural landscape retained as a backdrop, the design of Mourmans House conveys the idea of a heterogeneous artificial landscape of architecture and nature, both constructed around and within the house; landscape within landscape, and orderly chaos within the homogeneous disorder of a

flat residential area. For many years Ettore Sottsass has accustomed us to surprise, through the repetition of simple feats of composition. Declaring himself, almost with resignation, to be the last of the neo-plasticists, he incessantly, with blunt and disarming consistency, juxtaposes plain volumes, materials, textures, surfaces and decorations. The result is a perhaps infinite catalogue of two/three-dimensional theorems large and small that explore the mysteries of form and of the physicality of language, the religious feeling of space and the presence of the sublime in the ordinariness of functions. In this sense practice is his theory. The plan of the house presents the outcome of a delicate explosion of domestic functions around the empty central space of a patio. It contrasts the utility of a functionalist arrangement with the perspective and perceptive possibilities of separate places, linked however by a communicating passage which is the unit of space and means of per-

ceiving the complexity of the house as a whole. In a sort of domestic micro town-planning, the functional parts of the house are each a small architecture, connected to the others by corridors from which to observe the building's diverse volumes. In this compact metaphor for the village, misalignments and asymmetries allow spaces to be measured through movement within the house, which is not made up of rooms any more, but of architectural places. Thus for example the "night zone" becomes an architecture for the night, and the front entrance a blind, solitary tower with an exaggerated black cap on top of it, to let in a circular and calm overhead light. Inside, the method underlying this discomposed space also dissolves the traditional arrangement of domestic places: the kitchen, bathroom and bedroom are dilated and populated by forms, often isolated, which like small architectures divide the space while creating new passages. I leave its description

to the photographs, but I would mention a few recurrent features of this articulate alphabet. Retracing some of the linguistic tics of his drawing, Sottsass transfers onto an architectural scale a poetic vocation for multiplication and expansion which seeks to restore variety and substance to the built work. Dilated beyond necessity, the partitions of the patio portico display a reflection on the physicality of walls. So also do the pillars on the veranda, which support an imposing cantilever as in an archaic trilith, underneath which I imagine an equally trilithic structure, for the moment missing. So a numeric multiplication of materials and surfaces occurs, its empirical criterion aimed to attain unity through the fragmentary matching of differences. There is an excess of substance and weight in the furniture, which tries to escape its humdrum interior destiny in order to blend physically into the architecture.

We find a semantic dilatation of functions such as the front entrance and the bathroom, the former transformed into a decompression chamber, the latter into a miniature health spa, with volumes of marble and ceramic towers containing shower and wc; a multiplication of the lively colours of artificiality, of the calm or dramatic shades of natural materials. There is an exterior fragmentation of volumes and a matching by contrast, of materials rich and poor, archaic and technological, neutral and colourful. There is a dilatation of the pure engineering function of artificial light, concealed and coloured to modify surfaces and spaces in a day/night dialectic. Over all this reigns supreme the almost total absence of doors, which are replaced by open passages or by parts of sliding walls to reiterate the conception of a fluid and changeable space not unlike the moods of a human being.



1

2

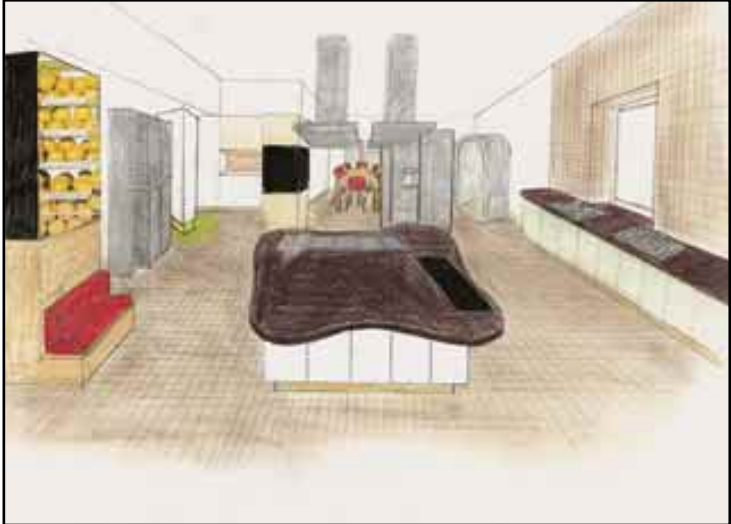
3

1-3 Vedute interne dell'ingresso rivestito in tessere ceramiche blu, di uno dei corridoi che circondano il patio e del passaggio ad arco tra cucina e sala da pranzo.

4 La sala da pranzo con l'ingresso ad arco disassato che, come una galleria, attraversa la parete verde prolungandosi all'interno della sala.

5, 6 Schizzo e vista interna della cucina con la grande isola in marmo nero e i volumi separati contenenti elettrodomestici e armadi.

7 La zona bagno aperta sul corridoio: lavabi, pareti, pavimenti, composti come articolate volumetrie microarchitettoniche.



5



4



6

1-3 Internal views of the entrance faced with blue ceramic tesserae, of one of the corridors encircling the patio, and of the arched passage between the kitchen and the dining room.

4 The dining room with lowered arch entrance, like an arcade, runs through the green wall and extends into the room.

5, 6 Sketch and internal view of the kitchen with the large island in black marble and the separate volumes containing electrical appliances and cupboards.

7 The bathroom zone open onto the corridor: washbasins, walls and floors composed like articulated micro-architectural volumes.



7

Raggi Sottsass

Breve dialogo davanti a una pianta con fotografie

Ettore Sottsass: Questo è l'ingresso.

Franco Raggi: Questo gabbiottino qua?

ES: Gabbiottino mica tanto, è una torre.

FR: È importante l'ingresso?

ES: L'ingresso è lo spazio attraverso il quale passi dal caos esterno all'ordine della casa... è fatto come una camera vuota così capisci che stai entrando in casa... non ci sono attaccapanni, non c'è vestibolo, non c'è niente, è come un tempioetto e infatti la padrona di casa ha voluto una nicchia e ci ha messo un piccolo Budda con gli incensi... ma come ti dico non serve a niente.

FR: ... e questa potrebbe già essere una funzione.

ES: ... infatti, poi appena passi questo piccolo corridoio qui c'è un grande cortile, un patio... è una zona di smistamento dove in certo senso come nei pati antichi tu vedi che la casa è fatta di parti, di luoghi, di spazi diversi collegati. Se vai a sinistra vai verso la camera da letto e la sala da bagno, se vai a destra vai in cucina e poi nella sala da pranzo dalla quale entri in un lato del patio.

FR: Anche il patio è uno spazio vuoto, quasi da non abitare, attorno al quale girano i percorsi.

ES: Il problema o il tema di questa casa è che da ogni posto vedi prospettive diverse, vedi la casa che è fatta di tanti diversi luoghi ma non isolati... senti la casa attorno a te. Sono 'luoghi' diversi ma quasi tutti poi hanno una apertura verso lo spazio esterno. Ecco, una cosa che volevo dire anche con questo progetto è che per me l'architettura continua fuori, il progetto e il disegno si estendono dagli spazi interni a quelli esterni e viceversa. Qui fuori c'è una vasca più bassa con dei bordi alti in pietra, forse per la meditazione; qui è pieno di fiori e basta, c'è una panca e magari leggi un libro, qui ci sarà un gruppo di alberi...

FR: La natura esterna si compenetra con l'architettura. Una stanza non è quasi mai direttamente attigua a un'altra, ma collegata attraverso uno spazio di passaggio; la disposizione disarticolata degli spazi, la planimetria irregolare crea delle vedute interne di alcuni volumi esterni della casa. Che influenze, che riferimenti ci sono in questo progetto... India...?

ES: Sì, anche, ma soprattutto c'è influenza islamica. L'esterno non è un esterno romantico inglese, non è una veduta, è un esterno architettonico da abitare.

FR: E l'arredo interno?

ES: ... I mobili sono essenziali e in gran parte "tenuti dentro" l'architettura stessa e comunque sono oggetti in qualche modo funzionali ai riti quotidiani.

FR: La cucina è un ambiente passante, la tecnologia concentrata in un grande piano centrale attorno al quale come torri isolate ci sono il frigo, i forni, una credenza rotante, che separano da una piccola sala per la colazione. I mobili hanno forme archetipiche?

ES: Sia per le forme dei mobili che per l'architettura io credo che la struttura costruttiva abbia ancora una sua gravidanza e che a partire dalla sua inequivocabilità si possa giocare con la materia o con il colore. L'aspetto letterario che si applica alla pura struttura è dato dalla materia, dal colore e anche molto da questa non ortogonalità. Nell'architettura islamica, per esempio, fa parte del materiale da costruzione la luce che passa attraverso finestre, grandi o piccole, che sono poi sottrazioni misurate alla struttura primaria del muro.

FR: In questo gioco di volumi e spessori discontinuo si può parlare di una sintassi del fuori scala?

ES: Per me la scala non esiste, esistono delle dimensioni fisiche, degli spessori con i quali il tuo corpo si mette in relazione ma non si può parlare di fuori scala perché il fuori scala prevede la scala corretta e questa per me non esiste, ogni dimensione ogni soluzione definisce un rapporto psicologico diverso... esistono la doccia calda e la doccia fredda, non è che la doccia fredda è fuori scala, è la doccia fredda e basta... Per me l'architettura non ti da suggestioni letterarie ma fisiche: tu senti distanze, vicinanze, rumori, luci.

FR: Parlami delle porte.

ES: Ne faccio poche... in genere faccio un arco... non so perché, forse è un riferimento letterario perché sopra la porta di casa anticamente c'era sempre un arco per scaricare le spinte... mi sono accorto dopo che le faccio così quasi senza pensarci: è un automatismo che per me riguarda proprio le porte di una casa, il modo di attraversare un muro... poi ci sono le porte monumentali ma sono una cosa diversa...

FR: Tu parli di muri come oggetti in qualche modo arcaici fatti di materie pesanti con superfici grezze, spaccate irregolari, muri che ricordano le modalità costruttive a blocchi della pietra a secco, però ci sono anche superfici esterne di metallo corrugato o liscio, materiali come dire contemporanei, tecnologici...

ES: Il garage è come un container e anche alcuni volumi che sono corridoi di collegamento sono in lamiera corrugata che è un bel materiale di rivestimento da mettere in contrasto con le strutture 'pesanti'. In fondo facendo le case a me piace accostare le differenze come a costruire un po' dei piccoli villaggi... frammenti di vita qua e là diversi. Credo che sia passato il movimento dell'architettura come scultura, come idea monolitica; sia come linguaggio che come composizione di materiali.

FR: Sì, ma in questa ricerca c'è anche una specie di perversità degli accostamenti...

ES: ... come perversità?

FR: Per esempio questa piastrella un po' anni '60 che, se te la trovi in casa, dici "Non la voglio", te la sei andata a cercare proprio come un elemento spurio, eterogeneo, scomposto, quasi sbagliato...

ES: La materia, le materie hanno in questo caso una possibilità espressiva enorme; è attraverso questa tecnica di accostamenti ibridi di materia con materia, di materiali espressivamente antichi con materiali espressivamente moderni che tento di uscire dalla banalità del funzionalismo... l'importante è trasformare l'esperienza architettonica da esperienza visiva in fatto fisico.

FR: E Nanon Mourmans, la cliente, come si ritrova in questa fisicità molto Sottsass, progettata fin nei minimi dettagli?

ES: All'inizio era un po' perplessa, ma adesso mi scrive delle lettere quasi d'amore... non so bene, comunque visto che continuiamo a parlare di fisicità mi sembra che, prima di scriverne, tu questa casa te la debba andare a vedere...

Sottsass Raggi

Brief dialogue in front of a plan with photographs

Ettore Sottsass: This is the front entrance.

Franco Raggi: What, this little cage?

ES: I wouldn't call it a cage, it's a tower.

FR: Is the entrance important?

ES: The entrance is the space through which you pass from the chaos outside to the tidiness of the house within... it is made like an empty chamber so you realise you're entering the house... there are no coat-hangers, no front hall, it's like a shrine and in fact the lady of the house specified a niche in it, where she has put a small Buddha and incense-burners... but as I say, it serves no purpose.

FR: ... and this in itself might actually be a function.

ES: ... that's right, and then as soon as you go through this little corridor you come into this big courtyard, a patio... a sorting zone where, in a sense, as in ancient patios, you see that the house is made up of parts and places, of different interconnected places. If you turn left you go towards the bedroom and bathroom, if you go right you find yourself in the kitchen and then in the dining room, from which you enter one side of the patio.

FR: The patio, too, is an empty space almost not for habitation, around which the passageways turn.

ES: The problem, or theme, of this house is that from every part of it you see different perspectives; you see the house made up of numerous different though not isolated places... you see the house around you. They are different 'places' but nearly all of them have an opening towards the exterior. So you see, something I wanted to say with this project, too, is that architecture for me continues outside, the project and the drawing are extended from the inner spaces to the external ones and vice versa. Here outside is a lower kind of bath, perhaps for meditation; here there are lots of flowers and nothing else, except a seat and maybe a book to read; here there will be a clump of trees...

FR: The external nature interpenetrates with the architecture. A room is hardly ever right next to another, but is linked to it by a passage-space; the haphazard pattern of spaces in an irregular ground pattern creates interior views of some of the house's external volumes. What influences and references are there in this project... India... ?

ES: Yes, also, but mostly the influence is Islamic. The exterior is not a romantic English outdoor scene, it's not a view, it is an architectural exterior to be inhabited.

FR: And the interior design?

ES: The furniture is spare, and for the most part "kept inside" the architecture itself, and in any case it consists of objects somehow related to daily rites.

FR: The kitchen is a throughway, its technology concentrated into a large central slab around which stand like isolated towers the fridge, the cookers, and a rotating sideboard, which separate a small breakfast room. Is the furniture archetypal in its forms?

ES: Both in forms and in architecture I believe the constructional frame still has a meaningfulness, and that its unequivocalness can be the basis of play with materials or colour. The literary aspect applied to the pure structure comes from the material and colour, and also to a large extent from this non-orthogonal situation. In Islamic architecture, for instance, light is part of the building material,

which passes through large or small windows that are really measured subtractions from the primary structure of the wall.

FR: In this discontinuous play of volumes and thicknesses could one talk about an out-of-scale syntax?

ES: As far as I'm concerned, scale doesn't exist. There exist physical dimensions, the substances with which your body relates. But you can't talk about things being out of scale because out of scale signifies a correct scale, which for me does not exist. Every dimension and every solution defines a different psychological relation... the hot shower exists and so does the cold, it's not that the cold shower is out of scale, it is simply the cold shower... To my mind architecture does not give you literary, but physical suggestions: you feel distances, closeness, noise, light.

FR: Tell me about the doors.

ES: I put in very few... generally I make an arch... I don't know why, perhaps it is a literary reference because in ancient times there was always an arch over the front door to bear the load of thrusts... I realised afterwards that I design them like this almost without thinking, in an automatism which for me concerns precisely the doors of a house, the way of going through a wall... then there are the monumental doorways, but they are a different matter...

FR: You talk of walls as being somehow archaic objects made of heavy materials with coarse surfaces and irregular gaps, walls as reminiscent of things built in dry stone blocks. Yet there are also external surfaces in corrugated or flat metal sheet, in materials that are so to speak contemporary, technological...

ES: The garage is like a container and some volumes that are communicating corridors are also in corrugated sheet, which is a fine facing material to be contrasted with the 'heavy' structures. When I design houses I like to put differences next to each other, which is a bit like building villages... with snippets of life that differ her and there; I believe the movement of architecture as sculpture, as a monolithic idea, is finished; both as language and as the composition of materials.

FR: Yes, but in this development there is also a kind of perversity of juxtapositions...

ES: ... perversity?

FR: For example this rather 1960-ish tile which, if you found it in your house, would make you say: "I don't want it"; and you went out to look for it precisely as a spurious, heterogeneous, decomposed, almost a mistaken element...

ES: Matter, materials, have in this case an enormous expressive scope; it is through this technique of hybrid juxtapositioning of material with expressively ancient materials or with expressively modern ones, that I attempt to get away from the banality of functionalism... the important thing is to transform architectural experience from visual into physical.

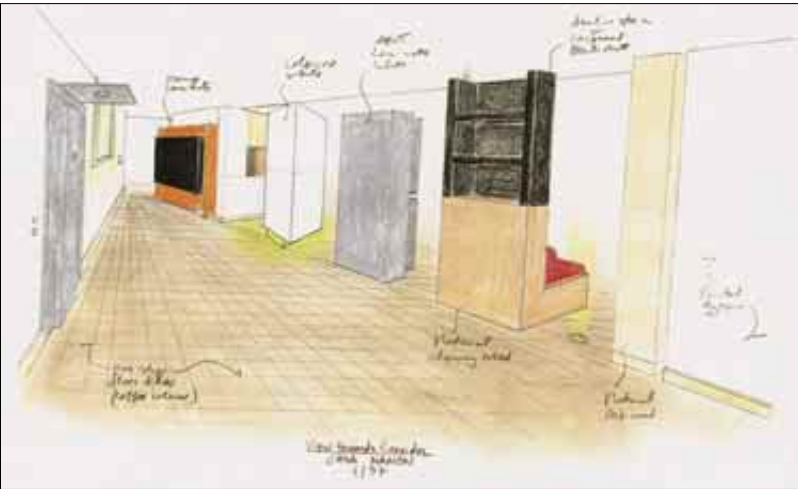
FR: And how is Nanon Mourmans, the client, getting on in this very Sottsassian physicality, designed in every smallest detail?

ES: At the beginning she was slightly puzzled, but now she writes me letters almost of love... I don't know really, but anyway, as we keep talking about physicality I think before you write about it you ought to go and see this house...



- 1, 2 Vedute esterne. L'architettura "continua fuori" disegnando un giardino costruito con spazi differenziati.
- 3 La scala a chiocciola del soggiorno che porta alla biblioteca.
- 4 Schizzo del corridoio interno della cucina con la sequenza degli arredi a torre che creano diversi passaggi di accesso.

- 1, 2 External views. The architecture "continues outside" by designing a garden built with differentiated spaces.
- 3 The spiral staircase in the living room, leading up to the library.
- 4 Sketch of the inner corridor of the kitchen with the sequence of tower furniture creating different access passages.



John Pawson

Testo di Deyan Sudjic
Fotografie di Richard Glover

Casa unifamiliare, Londra

Progetto: John Pawson
Collaboratori: Vishwa Kaushal,ENZOSTEFANO MANOLA,
Simon Dance, Jonathan Bell, Alejandro Fernandez, Lorenza
Marenco, Stephane Orsolini, Stephen Gilmore, Mansel Fletcher,
Charlotte Williams, Andre Fu
Architetto esecutivo: Denton Corker Marshall
Strutture: SB Tietz and Partners
Impianti: Ian MacKay and Associates
Controllo gestione: Davis Langdon Everest, DSB Construction
Consultants
Impresa di costruzione: RBS
Committenti: John e Catherine Pawson

Text by Deyan Sudjic
Photographs by Richard Glover

One-family house, London

Project: John Pawson
Collaborators: Vishwa Kaushal,ENZOSTEFANO MANOLA,
Simon Dance, Jonathan Bell, Alejandro Fernandez,
Lorenza Marenco, Stephane Orsolini, Stephen Gilmore,
Mansel Fletcher, Charlotte Williams, Andre Fu
Executive architect: Denton Corker Marshall
Structural engineering: SB Tietz and Partners
Systems: Ian MacKay and Associates
Quantity surveyor: Davis Langdon Everest, DSB
Construction Consultants
Main contractor: RBS
Clients: John and Catherine Pawson



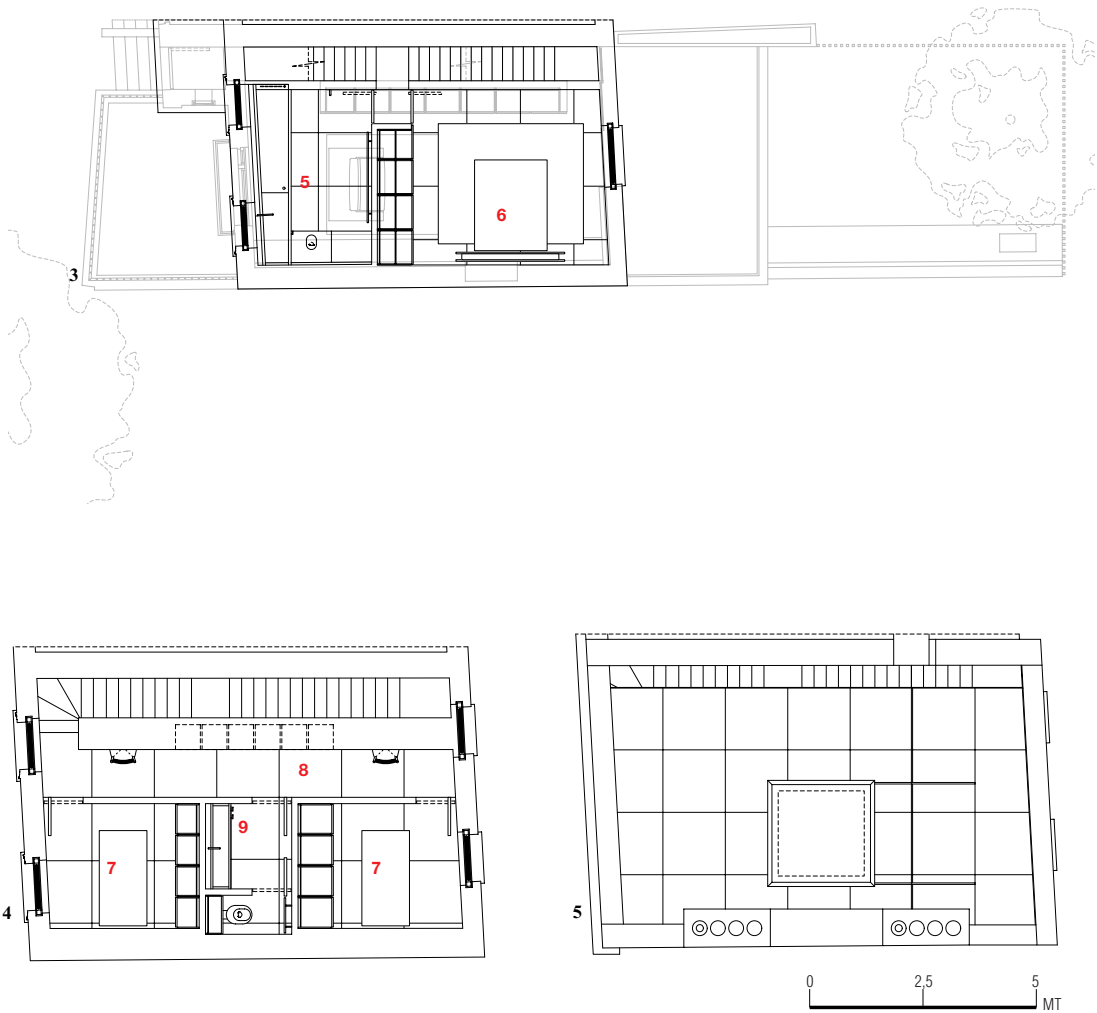
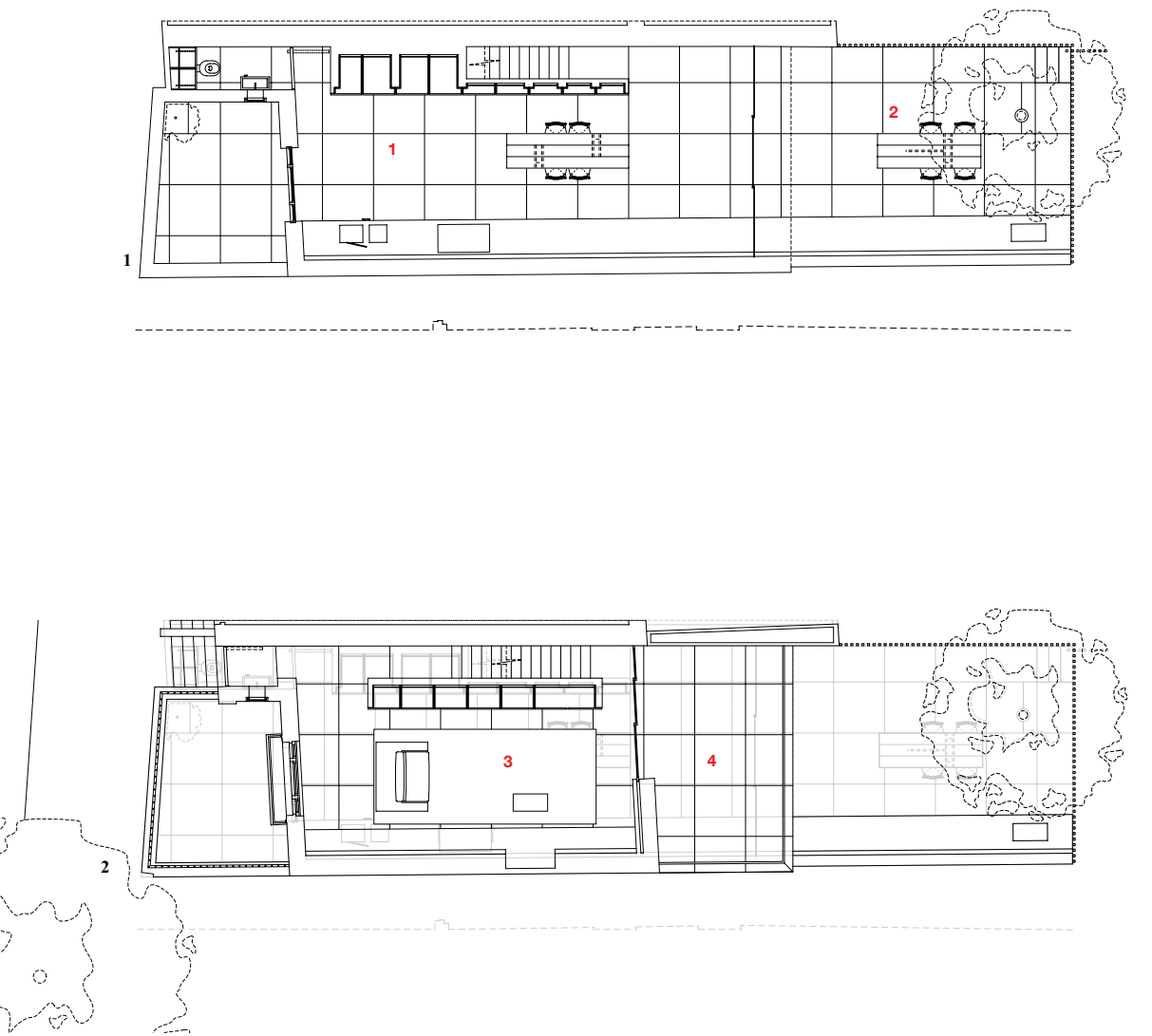
1, 4 Il fronte posteriore della casa prima e dopo l'intervento.
2 Veduta del quartiere di case georgiane della prima metà dell'Ottocento in cui è inserita l'unità residenziale ristrutturata da Pawson. Della tipica costruzione storica londinese, sviluppata su uno stretto lotto di cinque metri, è stato mantenuto solo l'involucro esterno. All'interno una nuova struttura in cemento armato ha supportato il progetto.
3 La zona del giardino vista dall'interno della cucina.

1, 4 The back of the house before and after the project.
2 View of the early 19th-century Georgian terraced area in which the building refurbished by Pawson is located. Of the typical London period building, occupying a narrow five-metre plot, only the outer shell has been retained. Inside, a new concrete frame bears the project.
3 The garden zone seen from the kitchen.



La casa di Rosemead Road, un edificio della prima metà dell'Ottocento, all'esterno sembra una comunissima casa londinese con la facciata decorata a stucchi. Prima che John Pawson ne rimodellasse gli interni la planimetria era del tutto convenzionale: entro i ristretti limiti di due spoglie pareti – distanti l'una dall'altra giusto i cinque metri sufficienti per sistemarvi una stanza, un corridoio e una scala illuminati da una serie regolare di finestre sulla facciata e sul retro – si sarebbe potuto stiparvi un'intera famiglia, domestici compresi. Questa configurazione di base, ripetuta a molte scale diverse, costituiva la casa universale londinese, una tipologia ancora estremamente diffusa malgrado si siano succedute ormai tre generazioni dalla costruzione degli ultimi esemplari. Per trasformare la loro generica e obsoleta concezione abitativa secondo le moderne necessità delle nuove generazioni di utenti è stata esplorata ogni immaginabile strategia di intervento, ma nessuno è mai riuscito a esprimere in modo così compiuto la sensibilità completamente diversa che Pawson ha conferito alla propria casa: è la dimostrazione pratica del concetto del vero rivoluzionario che si traveste con l'uniforme della borghesia. Dietro le finestre a ghigliottina e gli stucchi, restaurati con cura in modo da apparire esattamente come li ha lasciati il costruttore, della vecchia casa non rimane più nulla. In parte per ragioni pratiche: Pawson desiderava utilizzare la minor varietà di materiali possibile, sia all'interno che all'esterno, e la sua materia preferita è la pietra. Quindi per sostenere il peso del pavimento, del bagno e della scala, tutti in pietra, è stato indispensabile realizzare una nuova struttura in cemento armato, il che ha comportato la rimozione di ogni singolo frammento dello spazio interno e la conservazione del solo involucro perimetrale. La pianta è lunga e stretta. La profondità di ogni piano è quasi doppia rispetto alla limitata larghezza del fronte e, per annullare la sensazione di tunnel che ne poteva derivare, Pawson ha creato una serie di vedute e aperture sia all'interno che verso l'esterno. Ma ovviamente questa casa non vuole in realtà essere un esempio di pragmatismo, quanto invece l'espressione di un modo di vivere centrato sulla semplicità, caratterizzato dall'uso di pochi oggetti, pochi materiali e pochi dettagli. Un'idea che ha a che fare non tanto con la modernità quanto con la riscoperta di un tema ricorrente in architettura, tema che comprende le abbazie cistercensi, l'architettura degli Shakers e la sontuosa austerità di Mies van der Rohe. Come in molti progetti di Pawson, varcata la soglia di casa sembra di entrare in una camera di compensazione o di decontaminazione. Una volta superato questo primo momento di transizione ci si trova di fronte all'intradosso delle due rampe di gradini in pietra, spessi blocchi che attraversano l'intero spazio a tutta altezza (dodici metri) della casa. La scala lascia filtrare la luce dall'alto, contro cui i gradini si stagliano come una cascata sospesa. Quando, seduti in soggiorno sul divano in pino americano che Pawson ha disegnato per sé, alziamo gli occhi dal lu-





minoso e caldo pavimento in pietra color crema verso il verde intenso del giardino e verso il cielo – o quando scendiamo lungo la cascata di pietra fino al livello inferiore, dove il piano di lavoro della cucina sporge senza sforzo dalla parete vetrata sul retro e conduce lo sguardo verso l’apertura senza limiti dello spazio esterno – è difficile credere che una volta questa casa fosse una scatola. È invece un luogo di straordinaria libertà spaziale, di permanenza e di pace, dove il contrasto tra passato e presente non sembra l’abile manipolazione di un gioco di prestigio: si ha piuttosto la sensazione che l’architetto abbia rivelato qualche cosa che già esisteva. C’è qualcosa nella stessa semplicità che permea l’ambiente che dimostra con forza come la nitidezza che Pawson ricerca in ogni dettaglio sia

- 1 cucina
- 2 giardino
- 3 soggiorno
- 4 terrazza
- 5 bagno
- 6 camera letto principale
- 7 camera letto
- 8 studio
- 9 doccia a cielo aperto

- 1 kitchen
- 2 garden
- 3 living
- 4 terrace
- 5 bathroom
- 6 main bedroom
- 7 bedroom
- 8 studio
- 9 open-roof shower



legata al tempo presente in modo più ampio. Il fatto che spazi modesti e materiali comuni possano venire trasformati così profondamente prova tanto la serietà dell’atteggiamento di Pawson verso l’architettura quanto la profonda attualità del suo lavoro.

Rosemead Road is, on the outside, an entirely commonplace stucco faced London house, originally built in the first half of the 19th century. Before John Pawson remodelled the interior, its plan was utterly conventional; a whole family and its servants would have been wedged into the confining restraint of two blank walls, barely 5 metres apart, just wide enough to accommodate a room, corridor and staircase with a regular pattern of windows back and front.
This basic form, replicated at a variety of scales, was the universal London house. Three generations after the last of them were built, enormous numbers still survive. And every conceivable architectural strategy to transform their ancient, generic house plan to accommodate the individual requirements of a new, modern generation of occupants has been explored. None of them however is as complete in its creation of an utterly different sensibility as Pawson has given his own house. It is the personification of the notion that the true revolutionary adopts the uniform of the bourgeois on the exterior.
Behind the sash windows and stucco, carefully restored to look exactly as they were on the day that the original builder left, nothing of the old house survives. Partly it was as a matter of pragmatism. Pawson wanted to use as few materials as possible, inside and out. Stone was his favoured choice, and to carry the weight of a stone floor; a stone bath and a stone stair; a new concrete frame was essential. That meant that every fragment of the old interior had to be removed. What remains are the spatial con-

- 1, 2 Pianta del basamento e del piano terra.
- 3-5 Pianta del primo piano, secondo piano e delle coperture.
- 6 Scorcio della doccia a cielo aperto.
- 7 Veduta della copertura. In corrispondenza della doccia del piano sottostante è stato predisposto per la stagione calda un tetto apribile.

- 1, 2 Plans of the basement and of the first floor.
- 3-5 First, second floor and roof plans.
- 6 View of the open-roof shower.
- 7 View of the roof, of which the part above the shower can be opened during the summer.



1



2

- 1 Particolare del piano della cucina che si prolunga nel giardino attraverso la parete di vetro.
- 2 Veduta della cucina. La volontà di riduzione estrema dei materiali ha portato all'uso quasi esclusivo della pietra sia per l'esterno che per l'interno, scelta che ha comportato implicazioni dal punto di vista statico.
- 3 La divisione tra la camera da letto e il bagno al primo piano.
- 4 Il soggiorno al piano terra con il camino.
- 5 Dettaglio del punto di passaggio tra il soggiorno e la terrazza.
- 6 Dettaglio del bagno. La pietra, dal caldo color crema, è stata utilizzata non solo per i pavimenti, ma anche per sedute, piani di lavoro e bagni.



3

straints. The plan is narrow and deep. Each floor is almost twice as deep as its restricted frontage is wide. Pawson has worked to dispel the tunnel like quality that might have been the result by creating a series of vistas and views both internally and externally. But the house of course is not really about pragmatism. It is about a way of life: one characterised by few possessions, few materials, few details, all in the pursuit of simplicity. It is an idea that is less about modernity than about a rediscovery of a recurring theme in architecture. A theme that includes Cistercian abbeys, the architecture of the Shakers, and the luxurious austerity of Mies van der Rohe. Like many of Pawson's designs, enter-

ing the house you find yourself in what feels like an airlock, or a decontamination chamber. When you have adjusted to this first transition, you are confronted by the underside of two flights of stone steps, thick blocks that span across a slot that rises the whole 12 metre height of the house. It allows light to filter down, as the steps appear to cascade overhead. Sitting in the living room, on the Douglas fir sofa that Pawson designed for himself, looking out across the warm luminous cream stone floor, to the view of intense green in the garden, and the sky above it, or walking down the cascade of stone steps into the level below, where the kitchen worktop extrudes effortlessly through the glass wall at the rear an on

toward visual infinity outside, it's hard to believe that this house was once a shoe box. Instead it's a place of extraordinary spatial freedom, of permanence and peace, but the contrast between present and past doesn't feel like a conjuring trick, or a sleight of hand. The feeling is more, perhaps, that the architect has revealed what was already there. There is something in the very modesty of the setting that powerfully demonstrates that the clarity that Pawson seeks in every detail has a wider relevance. The fact that modest spaces and every day materials can be so completely transformed, is a demonstration both of Pawson's architectural seriousness and the wider relevance of his work.

- 1 Detail of the kitchen worktop which extends into the garden through the glass wall.
- 2 View of the kitchen. The intention to reduce materials to the utmost led to the exclusive use of stone both for the exterior and the interior, a choice which involved calculations from the static point of view.
- 3 The partition between the bedroom and the bathroom on the first floor.
- 4 The living room and fireplace on the ground floor.
- 5 Detail of the threshold between the living room and the terrace.
- 6 Detail of the bathroom. The stone, of a warm cream colour, is used not only for the floors, but also for seating, worktops and baths.



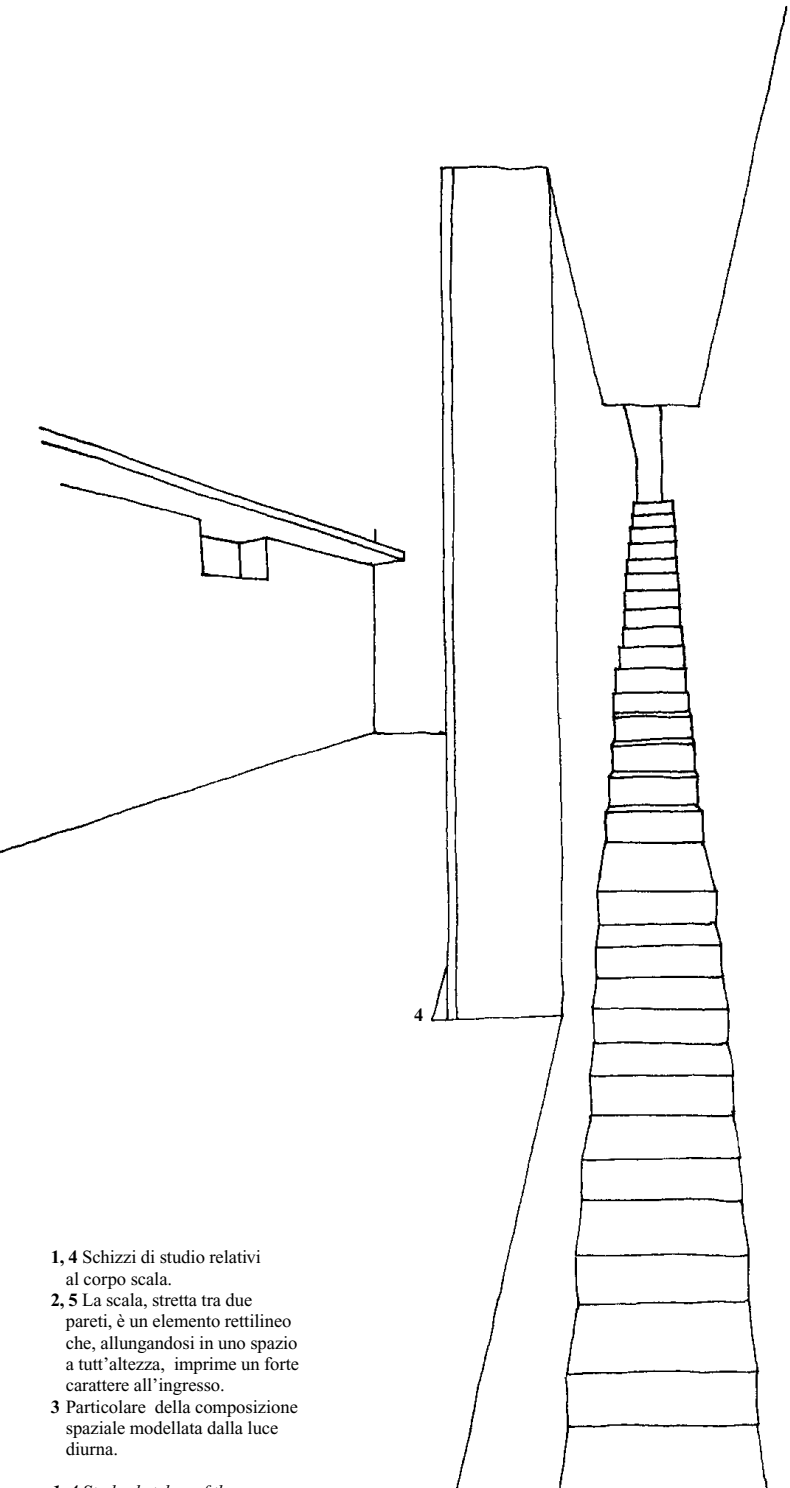
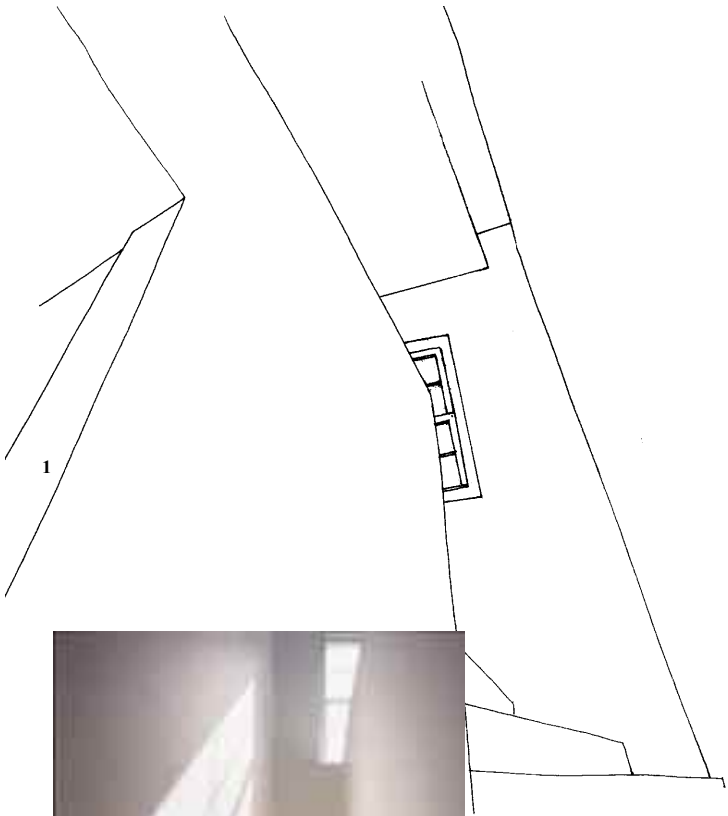
4



5



6



1, 4 Schizzi di studio relativi al corpo scala.
2, 5 La scala, stretta tra due pareti, è un elemento rettilineo che, allungandosi in uno spazio a tutt'altezza, imprime un forte carattere all'ingresso.
3 Particolare della composizione spaziale modellata dalla luce diurna.

1, 4 Study sketches of the staircase.
2, 5 The stairs, tightly enclosed by two walls, form a straight element elongated in a roof-high space, which gives a strong character to the entrance hall.
3 Detail of the spatial composition modelled by daylight.



Preston Scott Cohen

Testo di Michael Hays

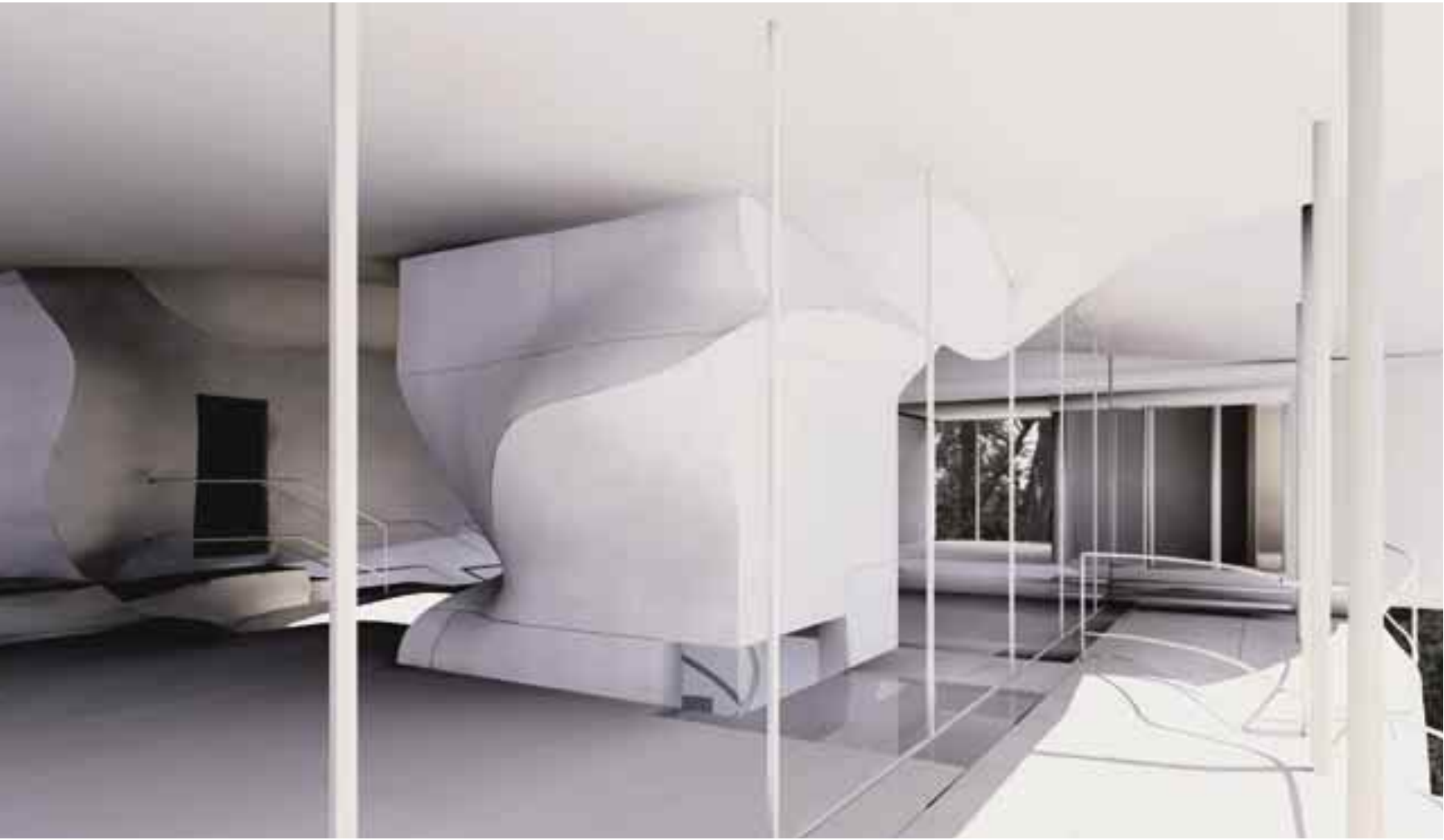
Torus House, Old Chatham, New York

Progetto: Preston Scott Cohen
Collaboratori: Alexandra Barker, Chris Hoxie, Eric Olsen
Modelli: Darell Fields, Judy Hodge, Aaron D’Innocenzo
Committente: Eric Wolf

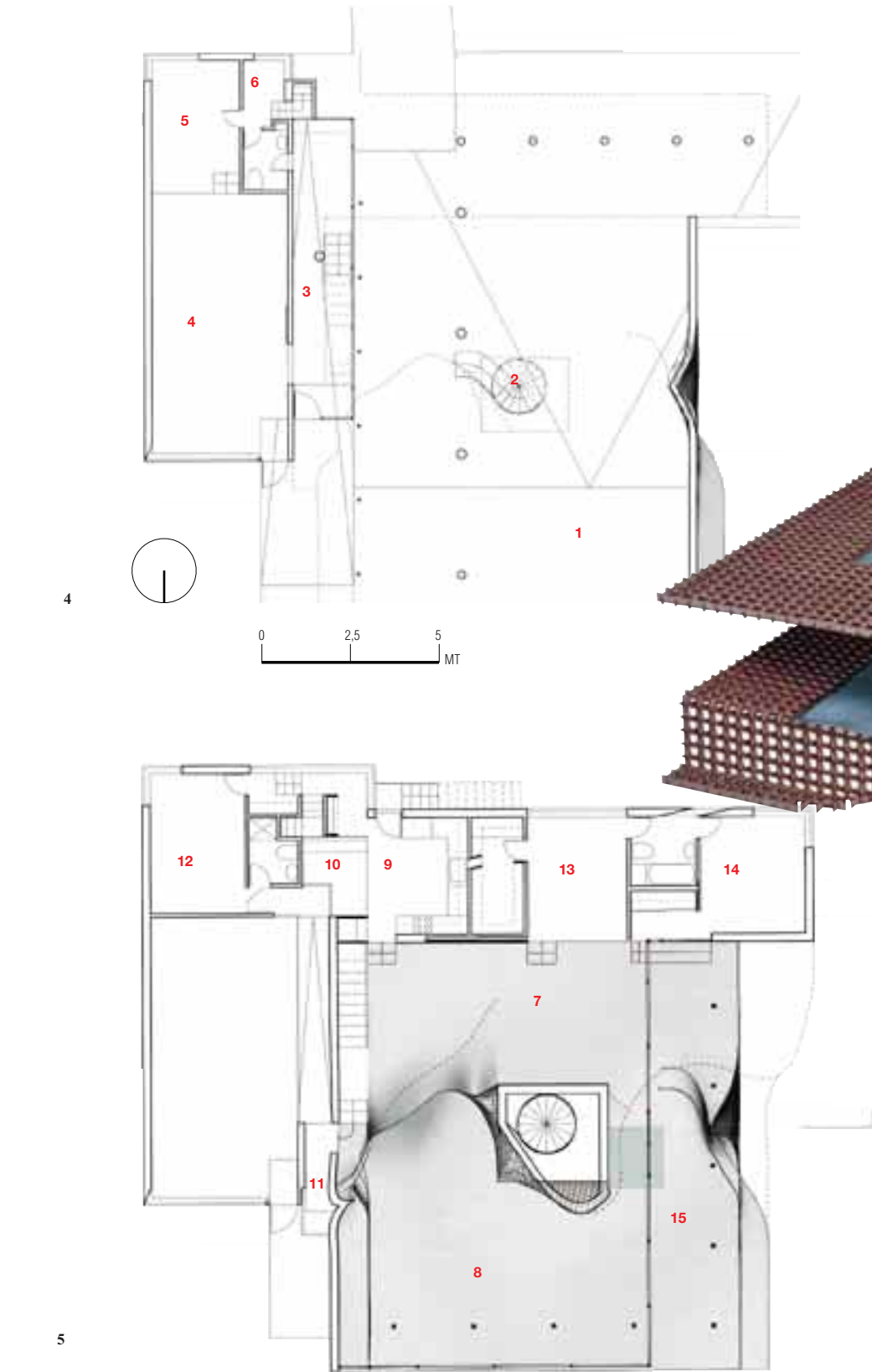
Text by Michael Hays

Torus House at Old Chatham, New York

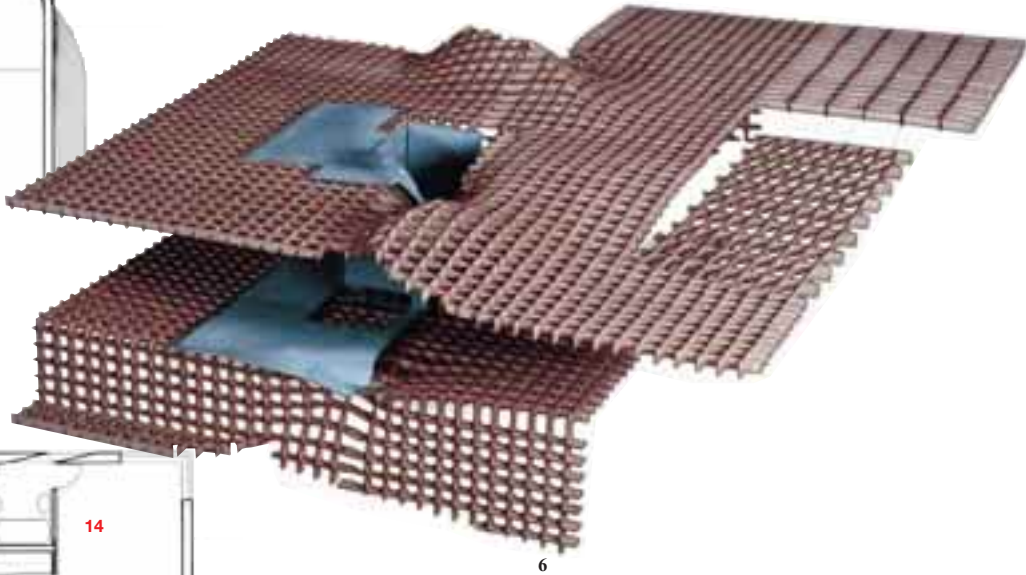
Project: Preston Scott Cohen
Collaborators: Alexandra Barker, Chris Hoxie, Eric Olsen
Models: Darell Fields, Judy Hodge, Aaron D’Innocenzo
Client: Eric Wolf



- 1 Rendering della casa nel contesto.
2 La zona giorno-studio di pittura. Al centro il volume che contiene la scala circolare. La casa prende il nome dal toro – modanatura circolare alla base della colonna – che diviene la matrice ideale intorno a cui fluttuano tre anelli: la scala, la zona giorno, il terrazzo con gli spazi di lavoro e con la zona notte.
3 Schizzi di studio.
4, 5 Piante del primo e del secondo livello. Ciascuna delle tre camere da letto ha un diverso carattere e si adatta a diversi programmi e stagioni. Il committente, un pittore paesaggista, potrà godere simultaneamente di più viste del paesaggio da un solo punto della casa.
6 Modello della struttura. È ben visibile la discontinuità del nucleo *impluvium*-scala.

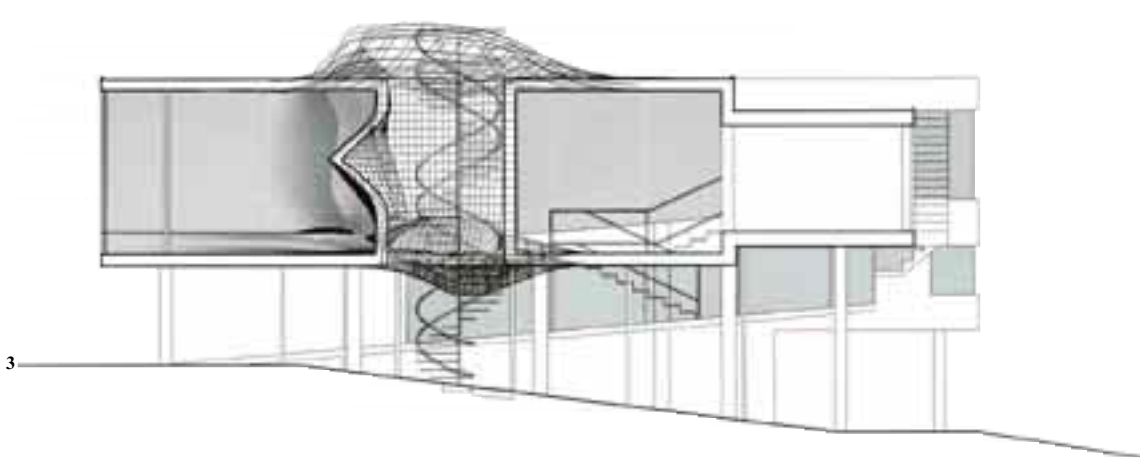
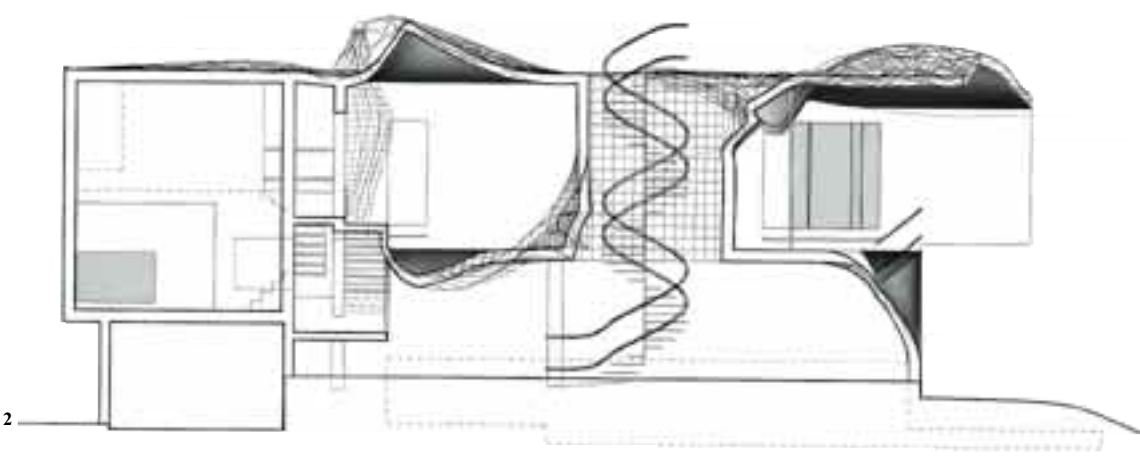
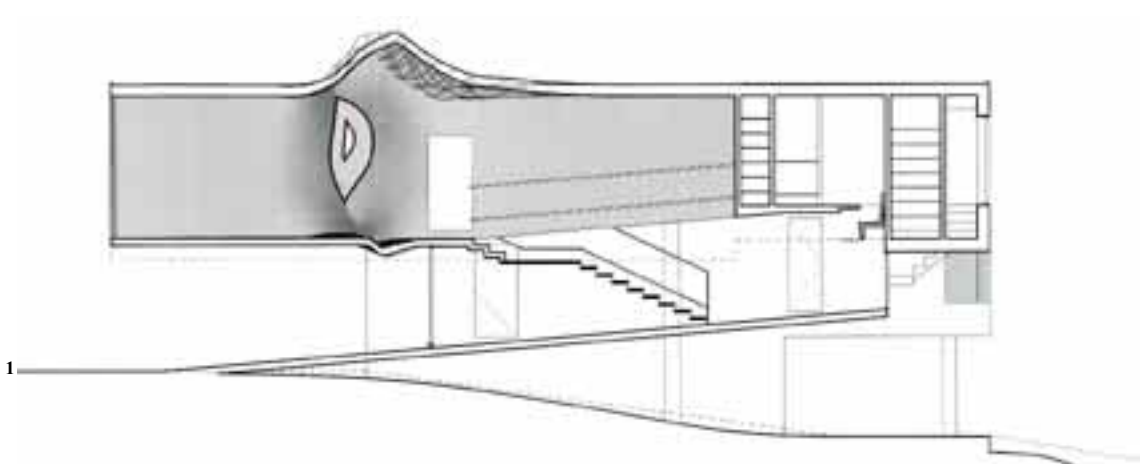


- 1 Rendering of the house in its context.
2 The day zone-easel painting studio. At the centre is the volume containing the circular staircase. The house gets its name from the torus – a circular moulding on the base of the column – which becomes the ideal hub around which three rings fluctuate: the stairs, the day zone, the terrace with the work spaces and night zone.
3 Preliminary sketches.
4, 5 Plans of first and second levels. Each of the three bedrooms has a different character and adapts to seasonal and programme changes. The client, a landscape painter, will be able to enjoy diverse views of the landscape simultaneously from a single point within the house.
6 Model of the structure. The discontinuity of the *impluvium*-staircase is clearly visible.



- 1 garage
2 scala
3 ingresso
4 laboratorio
5 deposito
6 lavanderia
7 soggiorno
8 studio-pittura
9 cucina
10 tavolo cucina sospeso
11 studio
12 letto al livello superiore
13 piattaforma-letto
14 veranda-letto
15 terrazzo
1 carport
2 stair
3 foyer
4 work-shop studio
5 painting storage
6 laundry
7 living
8 easel painting studio
9 kitchen
10 kitchen table-upper landing
11 office
12 upper bedroom
13 platform-bedroom
14 sleeping porch-bedroom
15 terrace

Ultimamente non si sente molto parlare in favore dell’autonomia dell’architettura, della un tempo fieramente difesa specificità delle tecniche e dell’esperienza architettonica, della sua capacità di resistere alle invasioni delle altre discipline, e dell’omogeneizzante forza della cultura popolare. Recenti teorie progettuali di vario genere hanno piuttosto avuto la tendenza ad assumere un atteggiamento consenziente nei confronti dei propri sponsor culturali e sembrano avere accettato una certa determinazione dell’architettura da parte delle nuove tecnologie mediatiche e della domanda di consumo. Di fronte alla sensazione della crescente pressione delle altre forme d’immagine, che sfidano la funzione collettiva comunicativo-simbolica dell’architettura, sembra che quest’ultima abbia reagito cercando di diventare proprio quelle cose – una fusione multimediale di stratagemmi grafici raccolti su una superficie animata e alterata di trame e disegni. Ma è a un discorso di autonomia che si è obbligati a ritornare, credo, per collocare la Torus House di Scott Cohen sia all’interno che in contrapposizione al dibattito contemporaneo. Quello che ho in mente è l’uso particolare che fa Cohen della geometria proiettiva come sistema di codici e procedimenti specificatamente demarcati che, quando usati nei modi delimitati dalla storia disciplinare propria dell’architettura, preservano il campo dell’attività, conferendogli identità e forma. La ripetizione di procedimenti geometrici trasformativi converge in niente di meno che nel vero e proprio desiderio di fare architettura – l’irriducibile intenzione di praticare una specifica attività chiamata architettura piuttosto che qualcosa d’altro. La geometria proiettiva è vecchia quanto l’architettura stessa; la ripetizione di procedimenti geometrici contiene esperienza e significato. Cohen intende l’architettura come ripetizione ma una ripetizione che proceda in negativo. Certi concetti costitutivi dell’architettura – ortogonalità, simmetria, serialità, la distinzione tra interno ed esterno – sono prodotti non attraverso il loro uso diretto ma piuttosto attraverso il loro essere tenuti a distanza. Come la soglia, che è una delle sue ispirazioni biologiche fondamentali (la testa appare distorta perché gli occhi e la bocca sono spostati su un lato del corpo mentre le pinne conservano la simmetria delle vertebre), l’architettura di Cohen costringe a una meditazione sulla normalità dell’anomalia (e ovviamente sull’anomalia della normalità). Torna utile qui confrontare la Torus House con il canonico padiglione miesiano a campata libera. La presunta ‘universalità’ dello spazio miesiano dipende dal ritiro o dallo spostamento di tutti gli elementi programmatici. Ma lo spazio miesiano non è solo una sovrapposizione senz’aria. Perché lo spazio totale del padiglione a campata libera non è tanto postulato come proposizione formale quanto prodotto in negativo per mezzo di una struttura componibile che svela una distinzione tra le attività intese come già conosciute e quelle più spontanee e mescolate. Ciò significa che il cosiddetto spazio universale porta dentro di sé il proprio altro: le azioni quotidiane, le distrazioni di tutti i giorni e le volgarità materialiste. Nella Torus House è come se questo stesso ‘altro’ dello spazio fosse ora traboccato dal ciclone del sottosuolo per mescolarsi prodigiosamente e complicare l’atmosfera del mondo al di sopra, e continuare la corsa attraverso il tetto pri-



1 Sezione trasversale A-A.
2, 3 Sezioni longitudinali B-B e C-C.
4 Particolare della cucina.
5, 6 Scorci della zona giorno.
La costruzione della casa sarà terminata nel 2002.

1 Cross-section A-A.
2, 3 Longitudinal sections B-B and C-C.
4 Detail of the kitchen.
5, 6 Glimpses of the day zone.
Building of the house will be completed in 2002.



ma che la sua pressione si esaurisca. Ma la scala centrale è soltanto la figura più evidente di quello che è, di fatto, un sistema totalizzato di elementi contraddittori. Cohen affronta l'antinomia tra insieme architettonico ed elementi particolari non attraversando la cancellazione di questi ultimi, ma piuttosto avvolgendoli all'interno di un processo. Le parti individuali – la copertura e i solai, la scala circolare, i volumi secondari – rappresentano l'impulso verso la forma. D'altra parte esistono solo per mezzo del tutto che permette loro di essere al primo posto. A un esame più attento iniziano a compenetrarsi, ad attenuare la propria indipendenza, e nel frattempo determinano la natura del continuo all'interno del quale tendono a scomparire. Se si potesse prelevare un campione del materiale genetico, per così dire, di un pezzo del tessuto architettonico, vi si troverebbero codificate le regole formative dell'intero organismo. Lo scopo finale (e alla fine irraggiungibile) dell'architettura di Cohen è il Libro di Geometria – una vasta, attiva, multidimensionale matrice il cui effetto è stimolare la produzione di disciplinate trasformazioni formali che mai si arrestano, né si stabilizzano, né offrono il conforto di qualcosa come l'equilibrio o la fissità. Se scegliamo di chiamarlo formalismo (con tutta l'autoconsapevolezza disciplinare e la riflessività che il termine moderno connota), Cohen non farà obiezioni. Per quanto mi riguarda, preferisco vedere questo traguardo come un impulso verso quella che Adorno chiamava non-identità: una contro-mimesi schierata come strumento terapeutico contro un presente insoddisfacente e limitato.

One hasn't heard much lately of arguments for the autonomy of architecture, for the once fiercely defended specificity of the architecture's techniques and experience and its ability to resist encroachments from other disciplines and from the homogenizing force of popular culture. Recent design theories of various stripes have rather tended to take an affirmative position with regard to their cultural sponsors and seem to have accepted a certain determination of architecture by new media technologies and demands for consumption. Feeling increasing pressure from other forms of image making that challenge architecture's collective communicative-symbolic function, it seems that architecture has reacted by trying to become just those things – a multimedia fusion of graphic devices collected on an animated, alloyed surface of texture and pattern that might that just as well be found on an automobile or an iMac as stretched across a building. But it is to a discourse of autonomy that one must turn, I believe, to place Scott Cohen's Torus House both in and against much of contemporary discussion. What I have in mind is Cohen's particular use of projective geometry as a specifically demarcated set of codes and procedures that, when used in a ways delimited by architecture's own disciplinary history, conserves the field of activity, giving it shape and identity. The repetition of transformational geometrical procedures converge on nothing less than the very desire to do architecture – the irreducible intention to practice a spe-



cific activity called architecture rather than something else. Projective geometry is as old as architecture itself; the repetition of geometric procedures contains experience and meaning. Cohen understands architecture as repetition but repetition that proceeds negatively. Certain constitutive concepts of architecture – orthogonality, symmetry, seriality, the distinction between interior and exterior – are produced not through their direct use but rather through their being held just out of reach. Like the flatfish that is one of his primary biological inspirations (whose head appears distorted because its eyes and mouth move to one side of its body while its fins retain the symmetry of vertebrates) Cohen's architecture forces a meditation on the normality of the anomalous (and, of course, the anomaly of the normal). It is helpful here to compare the Torus House to the canonic Miesean clear-span pavillion. The presumed 'universality' of Miesean space depends on the evacuation or displacement of all programmatic elements. But Miesian space is not just a windless plenum. For that total space of the clear span pavillion is not so much posited as a formal proposition as it is produced negatively by a sectional structure that opens up a distinction between those activities understood to be already known and those activities more spontaneous and mixed. This means that so-called universal space carries within itself its own other: the very everyday actions, quotidian distractions, and materialist vulgarities. In the Torus House it is as if this same space's other has now burst through from the cyclone cellar to prodigiously mix with and complicate the atmosphere of the world above, continuing on through the roof before its pressure can dissipate. But the central stair is only the most conspicuous figure in what is in fact a totalized system of contradictories. Cohen confronts the antinomy between the architectural whole and the particular elements not by erasing the individuality of the elements but rather enfolding them into a process. The individual components – the roof and floor planes, the circular stair, the peripheral volumes – are, on the one hand, the impulse toward form. On the other hand, however, they exist only by way of the whole that allows them to be in the first place. On closer examination they began to interpenetrate each other; fade in independence, yet all the while determining the nature of the very continuum into which they tendentially disappear. If one could sample the genetic material, as it were, of a piece of the architectural tissue, one would find encoded the rules of formation for the entire organism. The ultimate (and ultimately unattainable) goal of Cohen's architecture is the Book of Geometry – a vast, activated, multidimensional matrix whose effect is to stimulate the production of disciplined formal transformations that never stop, never settle, never give the comfort of anything like fixity or stability. If we choose to call this formalism (with all the disciplinary self-consciousness and reflexivity that the modern term connotes), then Cohen will not object. For myself, I prefer to see this goal as an impulse toward what Adorno called non-identity: a counter-mimesis deployed as a therapeutic instrument against an unsatisfactory and limited present.

Sean Godsell



1 Veduta della casa dalla strada (foto Trevor Mein).
2,3 L'ala in aggetto con le grandi finestre schermate da brise-soleil in acciaio ossidato.
4 Schizzi di studio.
5 Planimetria generale.

1 View of the house from the street (photo Trevor Mein).
2,3 The projecting wing with wide windows screened by oxidized steel sunshades.
4 Preliminary sketches.
5 General plan.

Testo di Leon van Schaik
Fotografie di Earl Carter

Kew House, Melbourne

Progetto: Sean Godsell
Strutture: John Mullen+Partners
Sistemazione paesaggistica: Gordon Ford
Acciaio: AE Vickerey+Sons
Impresa di costruzione: RD McGowan
Committente: Sean Godsell

Text by Leon van Schaik
Photographs by Earl Carter

Kew House, Melbourne

Project: Sean Godsell
Structural engineering: John Mullen+Partners
Landscape design: Gordon Ford
Steel: AE Vickerey+Sons
Contractor: RD McGowan
Client: Sean Godsell



Un contenitore di 9x18x3 metri si proietta per cinque metri e mezzo oltre il crinale di un pendio. La facciata lunga a nord (verso il sole) e quella corta a ovest sono schermate da finestrate d'acciaio, alcune delle quali si aprono a est grazie a martinetti idraulici per dare accesso al terrazzo a giardino che sovrasta il pendio su cui si arrampica la scalinata d'ingresso. Una lastra lunga sette metri corre da nord a sud lungo la parete est, in acciaio grezzo, con gli impianti del bagno immediatamente dietro quelli della cucina. A partire da un'estremità della lastra un muro corre da est a ovest lungo l'asse maggiore dell'edificio, dividendo le tre camere da letto dalle due zone di soggiorno, ciascuna a convergere su un cammino appoggiato alla parete. Questi due spazi possono essere divisi da una porta scorrevole, come pure le camere da letto. La circolazione avviene tramite un percorso che corre lungo le facciate vetrate a sud, a ovest e a nord. La separazione dalla strada è garantita dalla "quinta facciata" di lastre d'acciaio dello sbalzo e dalla parete d'acciaio al confine orientale del sito. Schermi di acciaio ossidato proteggono le pareti vetrate dalla luce solare diretta. Il tetto piano è ben isolato. Il sito è coperto di nebulizzatori che garantiscono il raffreddamento per evaporazione attraverso aperture praticate nel pavimento di legno riciclato.

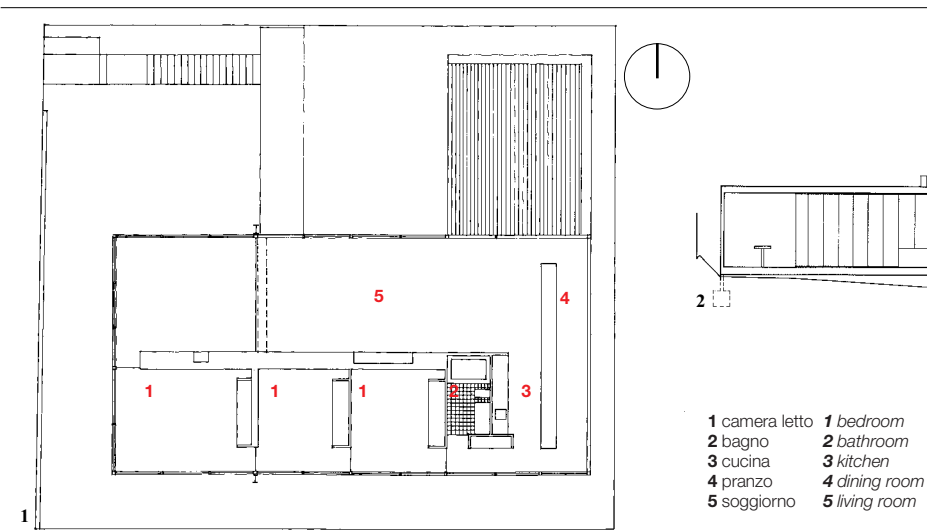
Questo semplice oggetto ha suscitato un interesse enorme. Il mio collega Mauro Baracco lo ha descritto come "antimodernista", sostenendo che la casa è più un complesso di filtri che un oggetto purista. Baracco lo considera un insieme di "soglie visive frapposte alla sostanziale essenzialità di uno spazio privato" e dello spazio australiano senza complessi, non modulato da spazio pubblico che garantisca un senso comunitario. Sand Helsel osserva che "una strategia che fa a meno di metallo greco e strutture leggere è un sollievo". I commentatori, tra cui Joe Rollo, notano il riferimento dell'architetto all'hôtel di Jean Nouvel a Bordeaux. Afferma l'architetto in una conversazione con Peter Hyatt: "In questo edificio ci sono parecchi punti di rottura fondamentali con il modernismo. Il fatto che sia un semplice contenitore non implica che sia un edificio modernista nel senso stretto del termine. Per esempio in termini di materialità è indubbiamente lontano mille miglia dalle aspirazioni moderniste". Si riferisce all'acciaio ossidato, al legno riciclato e agli "spigoli incerti" dell'edificio. E osserva che la pianta è un ibrido tra una casa tradizionale giapponese e una casa suburbana occidentale.

Questa osservazione appare di grande significato. Godsell trova molto divertente la carica provocatoria della casa: "È stupendo quando qualcuno non è d'accordo e si mette a gridare in piena notte che è la casa più brutta che abbia mai visto". In realtà, come tutti i visitatori possono testimoniare, è piacevolissima da abitare e usa con intelligenza il sito per evitare i pericoli della prospettiva dall'alto che traumatizzavano miss Farnsworth. Ma è la sfida che la casa pone alle nozioni di affinamento tecnico (evitando ogni tendenza all'iper-raffinatezza comune tra gli imitatori) e quindi la soppressione minimalista della fabbricazione dell'oggetto che

elettrizza l'attenzione internazionale. Ed è la sfida all'"espressionismo esasperato" (Baracco) dell'architettura delle diaspore stabilitesi in Australia che fa di questa casa un oggetto tanto carico di significato locale.

È evidente che un'opera di questa potenza non nasce da una singola analisi. Segna una fase nella maturazione della pratica ricorsiva attentamente pensata dell'architetto. La casa è stata realizzata quando Godsell partecipava al seminario di perfezionamento dell'RMIT destinato ad architetti che avessero dimostrato grandi qualità in un sostanziale corpo di opere, e che venivano quindi invitati a riflettere sulla loro opera in una cornice concettuale.

Nel corso di lunghe conversazioni è risultato evidente che si tratta di una rivisitazione del modernismo. David Godsell, padre di Sean, era un appassionato architetto modernista di Melbourne. Lavorava nel clima di impetuoso ottimismo del dopoguerra che, in un processo di "risonanza morfologica", vide sorgere nel mondo tante opere notevoli. La casa costruita da David Godsell per la sua famiglia era un affascinante laboratorio di quel ripensamento dell'abitazione indi-



1 camera letto 1 bedroom
2 bagno 2 bathroom
3 cucina 3 kitchen
4 pranzo 4 dining room
5 soggiorno 5 living room

0 2,5 5 MT

1, 2 Pianta e sezione longitudinale.
Un muro corre in senso longitudinale alla pianta, separando la zona notte da quella giorno; quest'ultima è ulteriormente divisibile grazie a una parete scorrevole.
3 Particolare dell'ingresso.
Un pannello modulare grigliato si trasforma da porta in tettoia.
4 Particolare della zona giorno.
5 Il percorso che distribuisce le camere da letto sul lato sud della casa.
6, 7 Viste dell'ingresso alla zona giorno dal terrazzo. Il pavimento, sia in terrazzo che in casa, è in legno riciclato.

1, 2 Plan and longitudinal section.
A wall runs lengthwise to the plan, separating the night zone from the living area, which can be further partitioned by a sliding wall.
3 Detail of entrance. A modular latticed panel converts from door to porch.
4 Detail of day zone.
5 The elongated space distributes the bedrooms on the south side of the house.
6, 7 Views of the entrance to the day zone from the terrace. The floor, both on the terrace and in the house, is in recycled wood.



3



4



5



6



7

viduato nella cultura internazionale dall'impostazione Case Study. In essa i concetti di 'terra' e di 'tetto' venivano sezionati e ricostruiti come mai era stato fatto prima. Così la famiglia si riunisce alla luce del tramonto che entra dalle pareti scorrevoli a nord, mentre le pareti meridionali sono illuminate attraverso lucernari che portano il sole invernale ben dentro la casa, e la 'terra' viene recuperata dal camino per diventare una superficie di lavoro che collega tutti i lati della stanza. Ancora in questa casa uno studio si proietta in modo spettacolare su un sentiero carrabile, creando un riparo per l'auto. Bachelard afferma che la casa culla tra le sue braccia l'infanzia. Questa casa ha dato vita ad architetti in grado di portare avanti la visione del padre.

A 9x18x3 metre box projects 5.5 metres over the edge of a slope. The long north (sun facing) and short west facades are screened with steel louvres, some of which to the east end open on hydraulic jacks to allow access to the garden terrace above the slope up which access stairs climb. A 7 meter long table runs north south along the raw steel east wall, kitchen equipment backs onto bathroom apparatus. A wall runs east west down the spine from the table end, dividing three bedrooms from two further living zones, each focused on a fireplace in the wall. These two rooms are divisible by a sliding door, as are the bedrooms divided by sliding doors. Circulation is by racetrack along the glazing on the south, west and north facades. Privacy from the street is afforded by the steel plate "jifih elevation" of the cantilever, and by the steel wall at the eastern boundary of the site. Rusting steel screens protect the glass walls from direct insolation. The slab roof is heavily insulated. Fog misters cover the site and provide evaporative cooling through vents in the recycled timber floor. This simple object has attracted enormous interest. My colleague Mauro Baracco has described it as 'unmodern', arguing that the house is more a set of filters than a purist object. He regards it as a set of

"visual thresholds between the substantial essentiality of private space" and remorseless Australian space which is unmodulated by public space that affords a sense of community. Sand Helsel observes that "a strategy that avoids corrugated metal and lightweight structure is refreshing". Commentators, including Joe Rollo, note the architect's reference to Jean Nouvel's hôtel in Bordeaux. The architect argues in conversation with Peter Hyatt: "There are a lot of key departures from Modernism in this building. Because it's a simple box doesn't mean it's a modernist building in the true sense of the word. It's certainly miles away from what the Modernists would have aspired to in terms of the materiality for example". He refers to the rusting steel, the recycled timber and to the "blurred edges" of the building. And he observes that the plan is a hybrid between a Japanese traditional house and a Western suburban house. Much seems to rest on this denotation. Godsell revels in the shock value of the house: "It's great when people dissent and scream out in the middle of the night that it's the ugliest house they've ever seen". In fact as all visitors testify, it is a delight to inhabit, a warmly supportive platform for living in its locality, cleverly using its site to avoid the perils of the overlooking that traumatised Miss Farnsworth. But it is the challenge that the house poses to notions of technical refinement (eschewing tendencies to over-refinement current amongst imitators) and thus to minimalist suppression of the making of the object that electrifies attention internationally. And it is the challenge to the "exasperated expressionism" (Baracco) of the architecture of the diasporas settled in Australia that makes the house such a charged object locally. Clearly a work this powerful does not arise from a single investigation. It marks a stage in the maturation of this architect's carefully considered recursive practice. The house was produced while Godsell participated in RMIT's graduate program for architects who have demonstrated a mastery in a substantial body of works, and who are then invited to reflect upon that work within a reflective framework. In extensive conversations with us, it became apparent that this is a revisitation of Modernism. David Godsell, Sean's father was a dedicated modernist architect in Melbourne, working in the heady optimism of the Post War period that saw such remarkable work emerge around the world in a process of "morphic resonance". The house that David Godsell built for his own family was a compelling laboratory for the reworking of the house that the Case Study approach typifies in the international mind. Here notions of hearth and shelter were dissected and reassembled in unprecedented ways. Such that the family sits in the sunshine from north facing sliding walls, while south walls are lit through sky-lights that bring the winter sun deep inside, and the hearth is rescued from the fireplace to become a work surface linking all sides of a room. Also in this house a studio projects dramatically over a driveway providing a carport. Bachelard says that the house holds childhood cradled in its arms. This house created architects to carry on with the father's vision.

Daly Genik

Daly e Genik ritengono che il programma oggi sia un riferimento poco affidabile non solo per un progetto commerciale – recentemente hanno lavorato a qualche realizzazione di questo tipo – ma anche per un progetto residenziale. Il che, ovviamente, è particolarmente vero a Los Angeles, dove le fluttuazioni della demografia, delle situazioni di vita e di lavoro, dei prezzi degli immobili, dell’economia e dello stesso terreno rendono effimere e suscettibili di liquidazione tutte le forme convenzionali di stabilità. Un ambiente così richiede un’architettura particolarmente accorta e adattabile, in grado di reagire ai mutamenti di situazione, un’architettura, in altre parole, che si adegui a usi e flussi molteplici.

Daly e Genik hanno elaborato due strategie per affrontare questa esigenza nelle loro architetture residenziali, entrambe evidenti nella Slot Box House, completata di recente nella zona di Ocean Park a Santa Monica. La prima utilizza grandi oggetti per definire aree in un campo programmatico altrimenti indifferenziato: elaborati più come un unico spazio vasto ma in continua espansione, l’interno e l’esterno diventano parte di un *continuum* urbano in cui gli elementi d’arredo segnano la transizione da una regione del campo d’esperienza a un’altra. La seconda strategia, spesso applicata congiuntamente alla prima, impone una sceneggiatura alla percezione dello spazio utilizzando dispositivi di inquadratura come lo slot, la fessura, riferimento onomastico e condizione operante della Slot Box House. La Slot Box House è collocata su un sito interstiziale in un tranquillo quartiere residenziale. I proprietari hanno scelto di non ristrutturare una preesistente unità residenziale che dava sulla strada, divenuta troppo piccola per le loro esigenze, e hanno invece deciso di costruire una seconda casa sulla parte posteriore del lotto. Ciò ha consentito loro di creare una situazione urbana di moderata densità in un ambiente sostanzialmente suburbano. Si entra nella Slot Box House attraverso uno stupendo sentiero stretto, una fessura



1

(uno slot) creata lungo il perimetro occidentale del sito da alti cespugli su un lato e dal muro esterno della casa su strada dall’altro. Seguendo il percorso ci si rende improvvisamente conto di essere già ‘dentro’ la Slot Box House prima di arrivare materialmente all’ingresso, e che l’intero sito funziona più o meno come una grande stanza dentro i cui muri perimetrali siano collocati grandi pezzi d’arredo. La casa su strada è essenzialmente un enorme pezzo d’arredo urbano che attira verso la ‘residenza’ e poi spinge lungo il percorso che conduce all’ingresso fino all’imponente porta scorrevole della seconda casa, che forma un’altra delle ‘fessure’ della Slot Box House propriamente detta. Si ha l’impressione che queste porte scorrevoli siano sempre aperte, ed è proprio così: la grande porta su cardini dietro di esse, che conduce alla scala del terzo piano, viene usata raramente.

Data la posizione tranquilla della casa e l’ospitale clima californiano, non c’è da meravigliarsi che il percorso preferito della Slot Box House sia sempre aperto all’esterno. Quando si entra nel soggiorno si è immediatamente trascinati al capo opposto della casa dalla luminosità verde della vegetazione che si intravede dalle pareti di policarbonato opaco. Avvicinandosi alle finestre a nastro costituite da pannelli scorrevoli di policarbonato si scorge appena fuori una verde parete di bambù che definisce il confine orientale del lotto e conferma l’intuizione che l’intero sito sia una grande stanza sempre aperta verso l’esterno.

La fluidità dell’esterno e dell’interno distingue la Slot Box House dall’opera dell’architetto minimalista inglese John Pawson, cui viene oggi accostata. Diversamente dalla casa di Pawson, per esempio, che tenta di isolare e intensificare epifanie isolate di contemplazione architettonica, la Slot Box House definisce un rapporto più rilassato, promiscuo tra le stanze e l’esperienza di esse, in modo che ciascuna completa la successiva e vi sfocia. Un’altra caratteristica particolarmente riuscita dell’opera di Daly e Genik, che li distingue da 2

Testo di Michael Speaks
Fotografie di J. Scott Smith

Slot Box House,
Santa Monica, California

Progetto: Daly Genik – Kevin Daly, Chris Genik,
John Dimmel, Erin Kelley
Strutture: William Koh and Associates
Sistemazione paesaggistica: Burton and Company;
Nancy Power and Associates
Elementi in metallo: Leif Johnson

Text by Michael Speaks
Photographs by J. Scott Smith

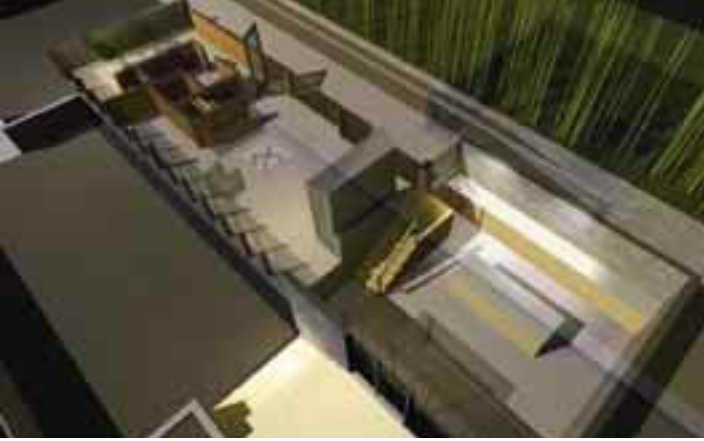
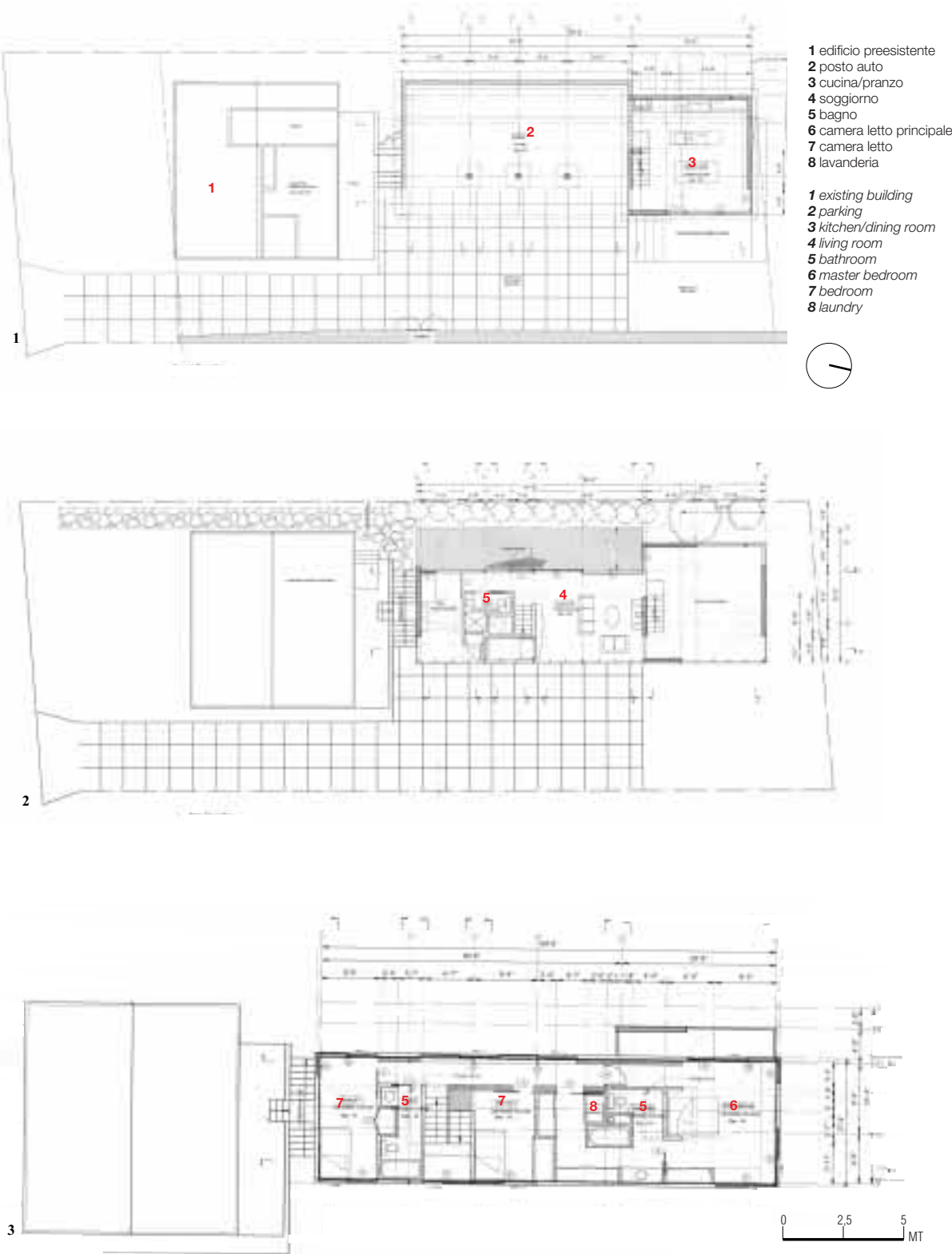
Slot Box House, Santa Monica,
California

Project: Daly Genik – Kevin Daly, Chris Genik,
John Dimmel, Erin Kelley
Structural engineering: William Koh and Associates
Landscape design: Burton and Company; Nancy Power
and Associates
Architectural Metal: Leif Johnson



1, 2 Veduta del fronte est e particolare del fronte ovest. La casa si trova in un quartiere residenziale in Ocean Park, nella zona sud di Santa Monica. È stata costruita sul retro di un piccolo edificio d’abitazione affacciato su strada e occupa quindi la parte più interna del lotto.

1, 2 View of the east front and detail of west front. The house is located in a residential district of Ocean Park, in south Santa Monica. It was built behind a small house facing the road and thus occupies the inner part of the site.



1-3 Pianta del piano terra, del piano principale e dell'ultimo livello.
4 Prospetti ovest e sud.
5, 6 Due assonometrie di rendering del piano principale e del fronte con l'ingresso. La fascia vetrata corrisponde alla zona giorno, mentre il piano superiore occupato dalla zona notte è chiuso da pannelli di betulla.
7 Particolare dell'ingresso. S'intravede sulla destra la zona cucina-pranzo.
8-10 Il soggiorno che, grazie a vetrate scorrevoli, gode di un doppio affaccio. Le pareti che danno sul fronte est sono in policarbonato opaco.

1-3 Plans of the ground floor, main floor and top level.
4 West and south elevations.
5, 6 Two axonometric renderings of the main floor and of the front with entrance. The glazed strip corresponds to the day zone, whilst the upper level occupied by the night zone is closed by birch plywood panels.
7 Detail of entrance with the kitchen-dining area visible on the right.
8-10 The living room which, thanks to its sliding glazed walls, enjoys a view on two sides. The walls facing east are in opaque polycarbonate.



molti architetti contemporanei, è che si cimentano in modo sperimentale ma pragmatico in operazioni che troppo spesso diventano esclusivamente espressive o simboliche. È il caso, per esempio, della Casa Möbius dell'UN Studio, nei Paesi Bassi, dove l'interesse per la superficie continua si esprime in una forma architettonica che è la materializzazione letterale della superficie continua di un diagramma di Möbius. Al contrario, e diversamente dalle architetture semiotiche che hanno dominato la California negli anni Ottanta, la Slot Box House non rappresenta né simboleggia alcunché, men che meno l'idea della superficie continua. Si comporta, tuttavia, come tale, mentre gli interni sono sottolineati e intensificati ma sempre collegati al relativo esterno urbano e fondati su di esso. Che cos'è una fessura se non un'apertura incorniciata che dà all'esterno, alla stanza seguente, che è a sua volta parte di una superficie urbana continua? Nella Slot Box House Daly e Genik hanno creato non solo un raffinato pezzo d'architettura, ma hanno iniziato a proporre una prassi architettonica urbana che usa l'emotività, la luce, il colore e i materiali in modo nuovo. Si può soltanto sperare che la loro sperimentazione si faccia più intensa e che il loro astro continui a salire sull'orizzonte dell'architettura di Los Angeles.

Daly and Genik believe that *program is today an unreliable guidepost not only for commercial projects – they did some recently – but for residential design as well. This, of course, is especially true in Los Angeles, where fluctuations in demographic patterns, working and living arrangements, real estate prices, the economy, and indeed, even the ground itself render temporary and subject to liquidation all conventional forms of stability. Such an environment calls for an especially fleet-footed, opportunistic architecture that is responsive to changing conditions, an architecture, in other words, that is adaptable to multiple uses and influences. Daly and Genik have developed two ways of addressing this in their residential architecture, both of which are evident in their recently completed Slot Box House in the Ocean Park section of Santa Monica. The first employs large objects to define areas in an otherwise undifferentiated programmatic field; treated more like one large but ever-expanding room, interior and exterior become part of a continuous urban environment where furniture elements, fireplaces, paintings or staircases mark transitions from one region of an experiential field to another. The second strategy, often used in conjunction with the first, scripts our perception of spaces by employing framing devices such as the slot, namesake and operant condition of the Slot Box House. The Slot Box House is located on an infill site in a quiet residential neighborhood. The owners chose not to renovate an existent street front residence which had grown too small for their needs and decided instead to build a second residence on the back portion of the lot. This allowed them to create a moderately dense urban condition in an essentially suburban environment. One enters the Slot Box House by way of a won-*

derful squeeze path, a 'slot', created along the western perimeter of the site by tall shrubs on one side and the exterior wall of the front house on the other. Following the path you suddenly realize that you are already 'inside' the Slot Box House before you actually arrive at its entrance, and that the entire site functions more or less like one huge room with large furniture pieces situated inside its perimeter walls. The front house is in essence an outsized piece of urban furniture that attracts you to the 'residence' and then sends you along the path which leads up to the entrance to the enormous sliding doors of the second house that form another of the 'slots' in the Slot Box House proper. One gets the impression that these sliding doors are always open, and that because they are, the huge hinged door beside them which leads to the third floor stairway, is rarely, if ever, used. Given the relaxed, open disposition of the house and the hospitable California weather, it is no wonder that the preferred path in the Slot Box House is always one opened to the exterior. Indeed, as you enter the living room, you are immediately drawn through and to the opposite side of the house by the green glow of vegetation that can be seen through the opaque polycarbonate walls. As you move closer to the slotted window openings created by sliding polycarbonate panels, a green wall of bamboo rises just outside to define the eastern edge of the site and to confirm the intuition that the whole site is one large room that is always open to its exterior. This fluidity of interior and exterior distinguishes the Slot Box House from the work of British minimalist architect John Pawson with which it is now being compared. Unlike Pawson's own house, for example, which attempts to isolate and intensify singular epiphanies of architectural contemplation, the Slot Box House scripts a more relaxed, promiscuous relationship between rooms and our experience of them so that each complements and spills out onto the next. Another especially satisfying feature of Daly and Genik's work, and one that distinguishes them from many contemporary architects is that they deal experimentally but pragmatically with issues which all too often become merely expressive or symbolic. Such is the case, for example, in UN Studio's Möbius House, in The Netherlands, where interest in a continuous surface is expressed in an architectural form that is the literal embodiment of the continuous surface of the Möbius diagram. By contrast, and unlike the semiotic architectures that dominated California in the 1980s, the Slot Box House does not represent or symbolize anything, least of all the idea of a continuous surface. It does, however, perform as a continuous surface where interiors are framed and intensified but are always connected to and reliant upon their urban exterior. What is a slot but a framed opening to the exterior; to the next room which is itself part of a continuous urban surface? In the Slot Box House, Daly and Genik have created not only an exquisite piece of architecture, but they have begun to advance an urban practice of architecture which employs affect, the use of light, color and materials in new ways. We can only hope their experimentation intensifies and that their star continues to rise above the horizon of LA architecture.

- 1
- 2
- La scala di passaggio tra la cucina e il soggiorno.
- Veduta di dettaglio della camera da letto principale. Si nota il lucernario che occupa parzialmente il soffitto.

- 1
- 2
- The stair passage between the kitchen and the living room.
- Detail view of the master bedroom. Note the skylight which takes up part of the ceiling.



Adolf Krischanitz

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Christian Pfaff

Casa-atelier, Steinaweg,
Austria

Progetto: Adolf Krischanitz
Collaboratore: Robert Felber

Text by Dietmar Steiner
Photographs by Christian Pfaff

Atelier-house at Steinaweg,
Austria

Project: Adolf Krischanitz
Collaborator: Robert Felber

È estremamente difficile che un forestiero si perda andando a finire in questa stretta valle nascosta, e così pure i turisti che visitano il vicino convento barocco di Göttweig o la Wachau, la famosa zona di produzione vinicola che costeggia il Danubio a pochi minuti da qui. Lungo la strada che percorre la valle sorgono pochi edifici, e nessuno riuscirà mai a indovinare per quale motivo degli esseri umani insistano ad abitare da queste parti. Così anche la casa di Adolf Krischanitz appare tanto estranea quanto naturale. Agli occhi di coloro che ogni giorno sono costretti a passarvi davanti, essa appare come un padiglione provvisorio realizzato da chissà quale azienda che stia per iniziare qualche misteriosa attività da queste parti, forse una cava di pietra. Infatti il lotto è davvero inedificabile: anzi non si tratta di un lotto vero e proprio, ma semplicemente di un ripido pendio roccioso immediatamente adiacente alla strada che raggiunge un’inclinazione di 38 gradi. A nessun committente normale verrebbe mai in mente di edificare una casa su questo pendio o in adiacenza a esso: soltanto un architetto, desideroso di dimostrare che non esistono confini topografici e naturali per la realizzazione di un’idea architettonica, ha deciso di intraprendere questo confronto con l’impossibile. Cercando la casa ci si imbatte dunque in quattro pilastri di acciaio che sorreggono un parallelepipedo rivestito in legno di larice. La roccia sotto la casa, altrove coperta da una rigogliosa vegetazione selvatica, è stata pulita e liberata in maniera da affrontare senza mediazioni il tema architettonico: si tratta della soluzione al problema dell’inedificabilità. In realtà la costruzione è formata da due abitazioni situate l’una dietro l’altra, anche se a un primo sguardo non appare veramente chiaro il motivo di questa scelta. La prima unità d’abitazione è occupata da un grande atelier con una finestra a nastro disposta su tutta la lunghezza della parete. In corrispondenza della parete di fondo di questo ambiente una stretta scala con andamento parallelo all’edificio e al pendio conduce alla seconda unità, leggermente sfalsata sul piano orizzontale, al cui interno un corridoio orientato in direzione del pendio dà accesso a due camere da letto, di forma e dimensione identiche, separate da ripostigli e da due stanze da bagno dotate di



una vasca comune. Dal secondo corpo di fabbrica lo sguardo incontra il tetto a falde della prima costruzione e prosegue in direzione del paesaggio e dell’imponente convento barocco di Göttweig. La gradonatura e la bipartizione che caratterizzano l’edificio fanno sì che esso sembri quasi arrampicarsi sul pendio. Il principio costruttivo e la concezione su cui si basa questa casa d’abitazione rappresentano una risposta diretta alle condizioni geologiche e tecniche: l’intento è quello di violare il meno possibile l’integrità del pendio, anche per ragioni economiche, e contemporaneamente di ottenere, attraverso un programma spaziale minimale, superfici utili il più possibile ampie. Il rivestimento dell’intero edificio e delle coperture a falde con scandole di larice, interrotte soltanto in corrispondenza delle lunghe finestre a nastro, riflette una chiarezza d’intenti che viene contraddetta soltanto dallo sfalsamento in orizzontale e in verticale: una soluzione che ha un intento provocatorio e che si traduce in un abile ricorso alla banalità, che paradossalmente produce un’intensificazione della dimensione estetica tale da elevare la semplicità a oggetto di culto. L’architetto, che nella propria casa per il fine settimana non intende essere disturbato e oppresso da se stesso e dalla propria creatività, costruisce così alla fine un manifesto, più una sorta di camicia di forza che una baita. L’abitazione diviene dunque volutamente estranea anche alla natura. Il ripido pendio roccioso dietro l’edificio resta intatto, mentre una stretta scala dietro la casa ne risale il bordo. La baita offre invece un luogo di fragile protezione, che gioca continuamente con la sensazione che prima o poi la natura potrebbe avere la meglio sull’architettura.

No stranger would ever wander into this secret narrow valley by accident. Nor would the tourists who come to visit the nearby baroque monastery of Göttweig or the well-known wine-growing area of the Wachau on the banks of the Danube, which is only a few minutes away. In this narrow valley, a few houses stand by the side of the road, and no one will ever solve the riddle of why anyone should actually want to live here. For this reason, the building placed here by Adolf Krischanitz also seems at the same time both alien and perfectly natural. To the eyes of those who have to pass this way every day, the structure looks like a temporary shed erected by a company which might someday be intending to start on some mysterious activity, quarrying maybe. The plot of land itself is, to all appearances, incapable of being built on. In fact, it’s not a plot of land at all in the normal sense of the term: it’s a steep cliff-face with a 38° gradient, rising straight from the side of the road. It would not occur to any normal person to build a house on, or on to, this cliff-face. Only an architect who wanted to prove that there should be no topographical or natural limit to the realization of an architectural idea would take up this struggle with the impossible. The house, then, is a



1 Veduta dalla strada. La casa, edificata su un ripido pendio roccioso, è formata da due corpi sovrapposti, il primo dei quali è sorretto da quattro pilotis d’acciaio.
2, 3 Pianta del primo e del secondo livello. Al livello inferiore si trova l’atelier, affacciato solo su strada, al livello superiore l’abitazione con doppio affaccio.
4, 5 Sezione costruttiva e particolare della facciata.
6, 7 Vedute nel contesto. La casa è situata nella provincia dell’Austria Inferiore, in una valle stretta nei pressi del Danubio.

1 View from the path. Built on a steep rocky slope, the house is made up of two superimposed blocks, the first of which is supported by four steel pillars.
2, 3 Plans of first and second levels. Situated on the first level is the atelier, which faces the road only, whilst on the upper level the home has two different fronts.
4, 5 Construction section and detail of facade.
6, 7 Views of the building in its context. It is located in the district of Lower Austria, in a narrow valley close to the Danube.



1

Scorcio di una camera da letto.

2

e a pagina 47: viste dell'atelier con la finestra a nastro che corre su tutta la parete.

1

Perspective view of a bedroom.

2

and on page 47: views of the atelier with its ribbon window running the full length of the wall.



1

box, clad in larch wood, supported on four steel stilts. Beneath the house, the cliff-face, otherwise overgrown, has been cleared of vegetation. The theme of the architecture is thus addressed face-to-face, namely: the taming of unbuildability. The house actually consists of two buildings, one behind the other; and at first sight, it is not exactly clear why. The first is a large studio, with a *fenêtre longueur* running the whole length of it. Against its rear wall, parallel to it and the slope, is a flight of steps to the – horizontally slightly staggered – second building. A passage on the side facing the cliff provides access to two identical bedrooms, separated by utility rooms and two bathrooms linked by a shared bathtub. The second building has a view over the pitched roof of the first towards the countryside beyond and the imposing baroque monastery of Göttweig. The staggering and division of the building gives it the appearance of scrambling up the cliff. The construction and concept are a direct response to the geological and technical requirement to damage the slope as little as possible – not least for economic reasons – and at the same time to create usable space as much as possible with a minimal spatial programme. The larch-plank cladding of the entire outer walls, broken only by the long windows, and of the two pitched roofs, creates a conceptual unambiguity, which is broken by the horizontal and vertical staggering. This provides for visual stimulation, producing “a sophistication of the banal”, which paradoxically gives rise in its turn to an immense aestheticism, making a cult of the simple. So the architect, who, while in his own weekend house, does not wish to be harassed or imposed upon by himself or his own creativity, has, when all is said and done, built a manifesto after all – more a corset than a hut. Thus the building is still a deliberately foreign body, also vis-à-vis the natural surroundings. The steep cliff-face behind it’s still untouched, a narrow walkway behind the house passing along its edge. The hut by contrast provides a fragile shelter, constantly playing with the uncertainty that one day nature could carry off the victory over architecture after all.

2



Shigeru Ban

Testo di Hiroshi Ota
Fotografie di Hiroyuki Hirai

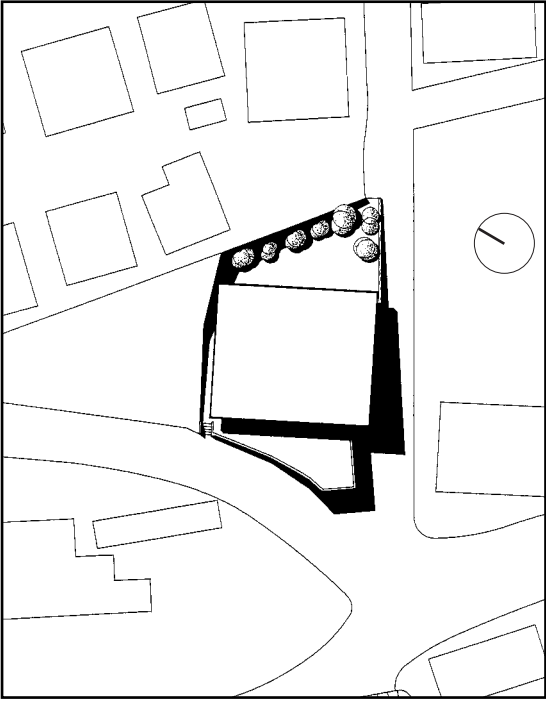
Text by Hiroshi Ota
Photographs by Hiroyuki Hirai

9 Square Grids House, Hadano,
prefettura di Kanagawa,
Giappone

9 Square Grids House, Hadano,
Kanagawa Prefecture,
Japan

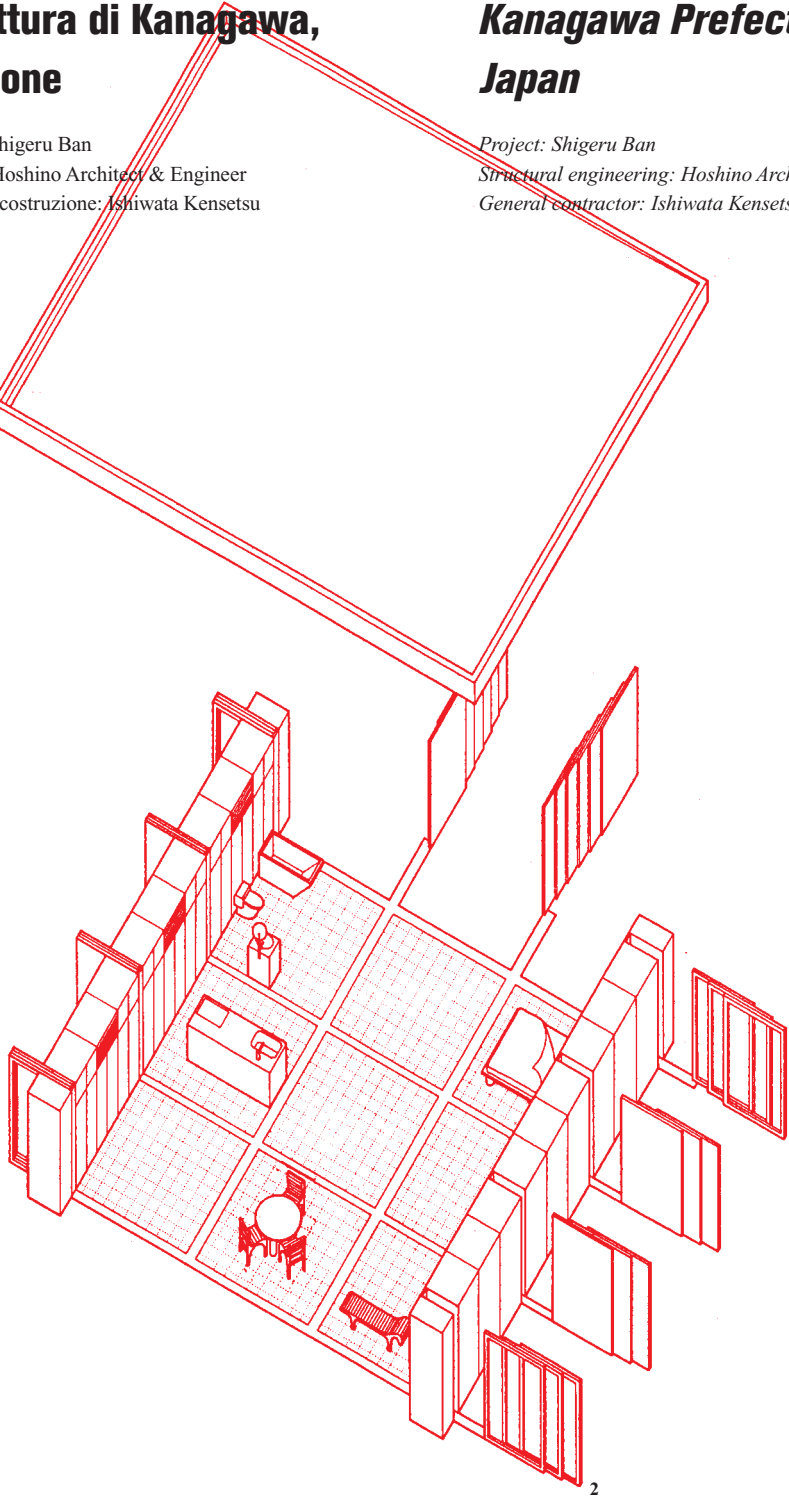
Progetto: Shigeru Ban
Strutture: Hoshino Architect & Engineer
Impresa di costruzione: Ishiwata Kensetsu

Project: Shigeru Ban
Structural engineering: Hoshino Architect & Engineer
General contractor: Ishiwata Kensetsu

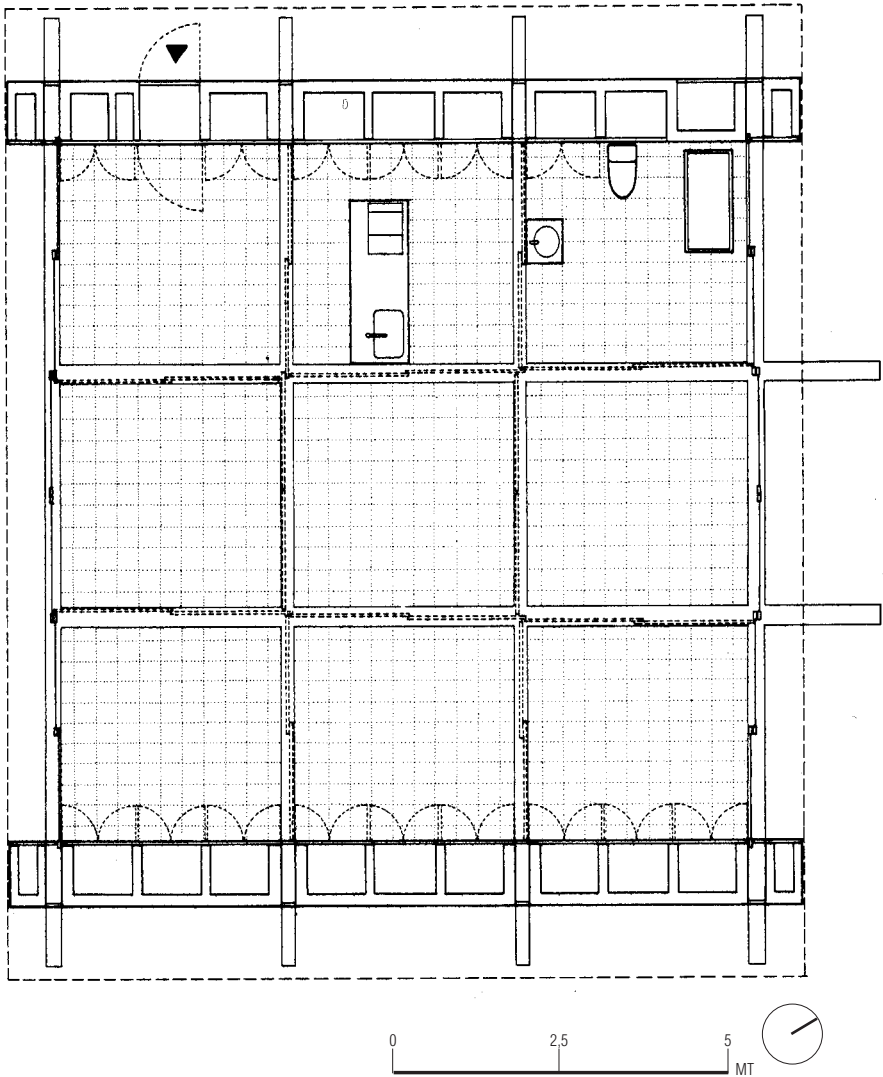


1 Planimetria.
2 Esploso assonometrico.
3 Veduta nel contesto. La casa sorge sul pendio di un colle.
4, 5 Pianta e sezione. Il quadrato di base di 10,4 metri di lato può essere suddiviso in nove spazi regolari grazie a un sistema di 24 pareti scorrevoli in legno.
6, 7 Scorci dell'interno. Priva di pesanti muri perimetrali, la casa fa parte della serie intitolata "pavimento universale", basata su una riduzione pressoché totale di elementi.

1 Site plan.
2 Axonometric.
3 View in context. The house stands on a hillside.
4, 5 Plan and section. The 10.4 metre square base can be subdivided into 9 regular spaces thanks to a system of 24 sliding wooden walls.
6, 7 Views of the interior. The house has no heavy perimeter walls and is part of the "universal floor" series, based on an almost total abolition of elements.



La “Casa a griglia di nove quadrati” è l’opera più interessante della serie dedicata da Shigeru Ban al “pavimento universale”, per la nitidezza con cui fonde il minimalismo con la complessità. Situata sul pendio di un colle nella regione giapponese di Kanagawa, la casa si innalza come un semplice palcoscenico, una riduzione pressoché nuda di elementi. Niente pareti interne pesanti, niente spazi fissi né affollamento di gadget. Tutto ciò che resta sono pareti attrezzate, ventiquattro pareti scorrevoli di legno e grandi finestre vetrate. Tuttavia questi elementi limitati consentono l’evoluzione di spazi complessi. Le pareti scorrevoli articolano spazi interni che si adattano secondo l’occasione, e otto enormi finestre collegano l’interno con lo spazio oltre l’involucro. Questi sistemi di schermi migrano liberamente nello spazio di rimessa esterno per filtrare integralmente la luce del sole, consentire il passaggio dell’aria e creare atmosfere inedite nelle zone di soggiorno. Come Ban ha affermato nel suo saggio sulla serie battezzata “pavimento universale” in omaggio allo “spazio universale” di Mies van der Rohe, questa casa rivela la sua ambizione di farsi prosecutrice della moderna estetica del minimalismo. Inoltre la casa suggerisce un’altra eredità: le composizioni di pareti di John Hejduk (che ebbe un grande influsso su Ban alla Cooper Union), intercambiabili come in un gioco e poeticamente espressive. Adottando le idee di entrambi gli architetti Ban crea questa casa sul tema felice di “una composizione definita di pareti su un pavimento indefinito”. Così la “Casa a griglia di nove quadrati” afferma la sua posizione unica nell’architettura moderna e segna la sua esplorazione di una complessità spaziale che va oltre il minimalismo. Lo Spettacolo, svelato sul pavimento che diviene palcoscenico, ne vivifica la massa cava e punta i riflettori su una struttura di sostegno materialmente complessa. La serie del “pavimento universale” di Ban offre variazioni sul tema dell’ingegneria strutturale. La “Casa a griglia di nove



0 2,5 5 MT

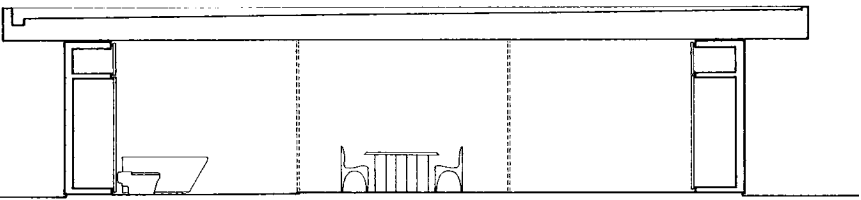


Alle pagine 50-51: vedute dell'interno. La flessibilità del sistema consente di rispondere a diverse esigenze funzionali e climatiche e di creare un'assoluta continuità spaziale tra interno ed esterno.

On pages 50-51: views of the interior. The system's flexibility allows different functional and climatic requirements to be satisfied and creates an absolute spatial continuity between interior and exterior.

quadrati”, caratterizzata dalla raffinata applicazione della parete attrezzata – considerata nella prospettiva di altri progetti come la “Casa arredata” o la “Casa a curtain wall” – costituisce una sfida all’integrazione della struttura con la funzione. Il risultato non è solo la riduzione del tangibile, ma implica anche una riduzione delle gettate e dei montaggi costruttivi. Qui le pareti attrezzate sono montate su perni d’acciaio. Questa stabilità agli sforzi laterali permette la messa in opera di pareti parallele e distanti. Le pareti, fintamente semplici e minimali, sono in realtà polifunzionali e polisemiche. Benché si innalzino come cornici, queste pareti effimere controllano la diversità funzionale della casa. La memoria della purezza strutturale della Casa Farnsworth di Mies induce a un paragone con le pareti che scorrono lungo la “Casa a griglia di nove quadrati”. Mies elaborò la definizione di ‘strutturale’ portando in vista le colonne ed eliminando le partizioni dalle pareti portanti in muratura, nell’intento di ridisegnare ogni particolare delle colonne e poi dematerializzarle tramite scintillanti involucri cromati. Ban tuttavia è sensibile alla loro reintegrazione in uno sforzo di introdurre la nuova estetica dei nuovi muri portanti. Come la sua celebre serie delle “colonne di carta”, la casa rivela la nuova materialità contemporanea. Ci rammenta la nuova estetica dell’età dei nuovi materiali compositi, che predilige il valore della moltiplicazione delle prestazioni della materia. Perciò la “Casa a griglia di nove quadrati” misura la distanza da quello “spazio universale” per definire la posizione del minimalismo e propone il valore della complessità contemporanea. È il progetto a definire il “pavimento universale” non tramite la purezza ma tramite la complessità, sia dello spazio sia del materiale. È minimalista ma eloquente. Come un palcoscenico, dove elementi di origine eterogenea recitano le rispettive parti quali comprimari, crea scenari ricchi di significato per la vita di chi vi abita. Tale è lo spettacolo che vi si svolge.

The “9 Square Grid House” is Shigeru Ban’s most distinctive work among his “universal floor” series which clearly merges the minimal with the complex. Located on a hillside in Japan’s Kanagawa region, this house stands like a simple stage, an almost stark reduction of elements. There are no heavy inner walls, fixed spaces, or crowded gadgets; the only things left are furniture walls, 24 sliding wooden walls, and large glass windows. However these limited elements enable complex spaces to evolve. Sliding walls articulate inner spaces to suit the occasion, and 8 oversized windows connect the interior to space beyond the enclosure. These screening systems freely migrate into outside storage to filter full daylight into the house, to let the wind through and to create new atmospheres within the living areas. As Ban has said in his essay on the “universal floor” series as a homage to Mies van der Rohe’s “universal space”, this house reveals his ambitions to follow up the modern esthetics of minimalism. Further, it suggests another succession: the







1

wall compositions by John Hejduk (who strongly influenced Ban at Cooper Union), with its game-like changeability and poetic expressions. Embracing both architects' ideas, Ban creates this house with the succeeding theme of "a definite wall composition on an indefinite floor". So the "9 Square Grid House" states his unique position in modern architecture and marks his exploration of a spatial complexity beyond minimalism. The Drama, unveiled on the floor as a stage, enlivens its hollowed mass and spotlights a materially complex supporting structure. Ban's "universal floor" series presents the variation of structur-

al engineering, with the "9 Square Grid House" marked by its refined application of the furniture wall – seen, as the in other projects like "Furniture House" or "Curtain Wall House" – as an attempt to integrate structure with function. The result is not just a reduction of the tangible, but also includes a decrease in construction cost and labor. Here furniture walls are assembled by steel studs and this stability by lateral stress allows the parallel and distant arrangement of walls. Walls disguised as simple and minimal are in fact multifunctional and polysemic. Although standing like picture frames, these transient walls direct the func-

tional diversity of the house. By recollecting the pure structure of Mies' Farnsworth House, a comparison can be drawn with the supporting walls that glide along this "9 Square Grid House". Mies thought out the definition of 'supporting' by extracting columns and eliminating partitions from masonry bearing walls, to redesign every detail of the columns, and finally to immaterialize them with a shining chrome casing. Ban, however, is sensitive to their re-integration in an effort to introduce the new esthetic of the new bearing wall. As in his well-known "paper columns" series, the house reveals the new materiality of

today. It reminds us of the new esthetics in the age of modern composite material, which prefers the value of multiplied performance to matter. Therefore the "9 Square Grid House" measures the distance from that "universal space" to position minimalism, and puts forward the value of complexity today. It is the project that defines the "universal floor", not by purity but by the complexity of both space and material. It is minimal, but it tells us a lot. Like the stage, where the diversely created elements enact their diverse roles as by-players, it produces impressive scenes for the resident's life. Thus the drama is generated on it.

1-3 Tre possibili configurazioni ambientali. Le pareti attrezzate sono a tutt'altezza e sono montate su perni d'acciaio.

1-3 Three possible interior configurations. The equipped walls are ceiling-high and mounted on steel pivots.



2



3



Stazioni di servizio ovvero la
tipologia del moderno

Perché il miglior International Style al MoMA nel 1932 era una stazione di servizio della Standard Oil, perché nel catalogo di asciuttezza Mies van der Rohe sono due i progetti (non realizzati) che sfidano questa tipologia, perché quattro sono gli episodi non episodici costruiti dal maestro di Taliesin, Frank Lloyd Wright, poi Rudolf Schindler in una stazione durissima come solo quella dell'amico Richard Neutra, poi un capolavoro tagliente di Buckminster Fuller, quindi un fungo affusolato di Arne Jacobsen leggero come i suoi mobili, ancora i progetti del periodo eroico francese con Gabriel Guevrekian e Robert Mallet-Stevens, certo l'ultimo Walter Gropius con i suoi TAC. Certo i gioielli italiani di questo itinerario. Momenti di una storia dell'architettura moderna vista attraverso le stazioni di servizio. Storie dei nostri giorni, possibili storie di "architetture degli ottani" e di una vita vissuta in corsa, con acceleratore a tavoletta, vibranti nel mito del sorpasso, con macchine cabriolet e bionde al proprio fianco, correndo nell'odore di oli bruciati, accecati da luminarie di cani a sei zampe, ricordi d'austerità nel cuore, colonne sonore da autoradio rubate in testa, miti on the road, "Bagdad Café" negli occhi, Antonioni da capezzale, preferenza "strade blu". Un itinerario di stazioni di servizio come una semplice carrellata di suggestioni in un primo elenco di progetti d'eccezione. D'autore e anonimi.

Una ricerca condotta da Alessandro Bragaglia, Beppe Finessi, Antonio Fortugno, Ciro Mariani, Stefano Mirti, Matteo Pastore, Mario Pegoraro

Filling stations
the Modern typology

In fact, the best International Style design at the 1932 MoMA show was a Standard Oil gas station; also, Mies van der Rohe's catalogue of spareness comprises two of these projected structures grappling with this typology. Moreover, the master of Taliesin, Frank Lloyd Wright, went back to design them four times. And Rudolf Schindler created an extremely hard service station, only equalled by his friend Richard Neutra's. Then came a cutting masterpiece by Buckminster Fuller, a tapered mushroom by Arne Jacobsen, as light as his furniture. There also were the schemes of the heroic French period, with Gabriel Guevrekian and Robert Mallet-Stevens, not to mention Walter Gropius' TACs, conceived late in his career. Of course, we have to look at the Italian gems in this itinerary. We examine moments of Modern architecture viewed through filling stations. These are contemporary tales, possible stories of "octane architecture; in addition, they reflect life lived at full speed, with the accelerator floored. They shine with the myth of passing, convertibles with blonds seated next to you, racing in the smell of burnt oil, blinded by the illuminated signs parading logos. You have memories of austerity in your heart, stolen-car-radio soundtracks in your ears, "On the Road" and "Baghdad Café" myths before your eyes, plus a sick-bed Antonioni. This gas station itinerary intends to be a simple overview of suggestions in a provisional list of exceptional designs by the famed or anonymous.

Research by Alessandro Bragaglia, Beppe Finessi, Antonio Fortugno, Ciro Mariani, Stefano Mirti, Matteo Pastore, Mario Pegoraro

A destra: Giuseppe Terragni, progetto di stazione di servizio standardizzata, 1940 circa. A margine della cartina geografica: Giovanni Klaus Koenig, progetto di pennone di segnalazione pompe di benzina S.T.O.I., 1956; Ettore Sottsass, «Esercizio formale nr.3», progetto alla mostra *Le affinità elettive*, Triennale di Milano, 1985. Bibliografia: "Rassegna di Architettura", giugno 1936-XIV, anno VIII, pagg. 202-204; "CASABELLA", N. 201, 1954; "domus", n. 292, marzo 1954, pag. 21; Arch. Bassi-Berlanda-Boschetti, "Autorimesse", Documenti di Architettura n. 29, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1959, pag. 48; Curt Siegel, "Struttura e forma nell'architettura moderna", Edizioni C.E.L.I., Bologna, 1968, pag. 139; "L'architettura cronache e storia", n. 218, dicembre 1973, pagg. 438-441; "Ottagono", Dicembre 1982, pag. 35; Carlo Guenzi (a cura di), "Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità", Quaderni della Triennale, ELECTA, Milano, 1985, pag. 145; "Ico Parisi & architetture", Nuova Alfa Editoriale, Modena, 1990, pag. 54.





1

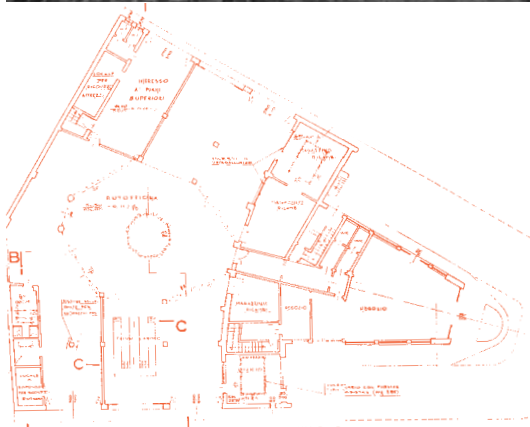
1954/1960

Piazzale Accursio a Milano
Mario Bacciocchi

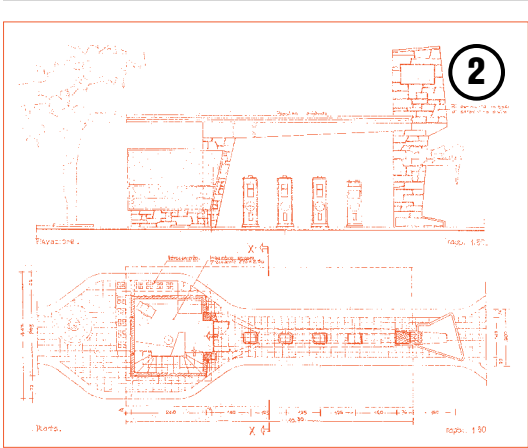
L'architettura privilegia il senso della velocità aggettando due sottili membrane di copertura, arretrando quella superiore per armonizzare la modesta verticalità dell'insieme. Al piano superiore trova posto l'abitazione del personale; al piano stradale l'edificio è formato da due spazi distinti: la parte terminale (in affaccio su p.le Accursio) è destinata al servizio diretto agli automobilisti (area di vendita ed erogazione carburante), la parte retrostante, di maggiore superficie, è interessata dall'officina - illuminata da un pozzo di luce naturale zenitale, da una fossa di riparazione, da magazzini, locali di servizio e da un ufficio con doppio affaccio (tra l'officina e l'area esterna). Una luce al neon sottilissima corre lungo il bordo della pensilina sottolineandola nella sua forma fantastica. Bacciocchi considera questa stazione di servizio come un elemento architettonico inalterabile, compiuto, impermeabile alle future variazioni tipologiche e distributive.

Piazzale Accursio, Milan
Mario Bacciocchi

The design favors a sense of speed with the two thin cantilevered roofs; the upper one is set back to harmonize the modest vertical nature of the whole. The second story contains the staff's apartment. At the street level the building is formed by two separate spaces; the end overlooking Piazzale Accursio serves the motorists (sales and gas pump area). The larger rear section houses the garage (lit by an overhead light well), a pit, storerooms, service rooms and an office giving on both the garage and the outer zone. A very narrow neon light runs along the edge of the canopy underscoring its fantastic shape. Bacciocchi considered this service station a complete, timeless structure, impervious to typological and layout variations.



MILANO
piazzale Accursio
incrocio viale Espinasse

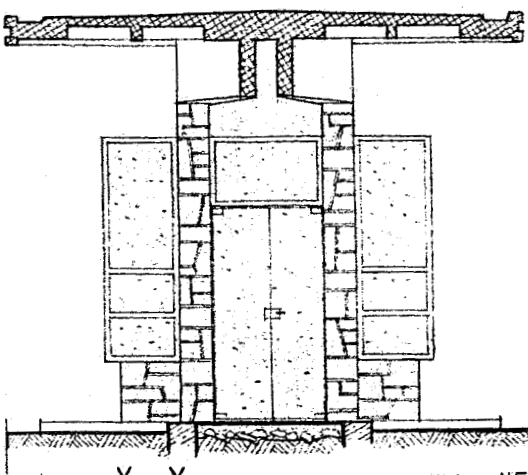


2

1947

Corso Massimo d'Azeglio a Torino
Gino Levi Montalcini

Di fronte al Parco del Valentino, a poca distanza dal palazzo per uffici Gualino, progettato dallo stesso Gino Levi Montalcini (con Giuseppe Pagano), si trova questa stazione di servizio situata all'interno dello spartitraffico centrale di corso Massimo d'Azeglio. La pensilina in cemento armato in corrispondenza del chiosco, pur restando strutturalmente indipendente da questo, è sorretta da due pilastri, mentre all'estremo opposto si regge su un unico grande montante che sale ad inglobare uno dei tipici lampioni d'illuminazione stradale del corso. I materiali utilizzati sono il ferro e vetro per il piccolo chiosco, ampliato rispetto al primo progetto per consentire l'accesso ad un locale sotterraneo, il cemento armato per la struttura della pensilina e la pietra per il rivestimento dei pilastri. Recente è l'adeguamento al progetto d'immagine coordinata della Sottsass Associati per Erg, con il basamento maculato e la tinteggiatura blu.

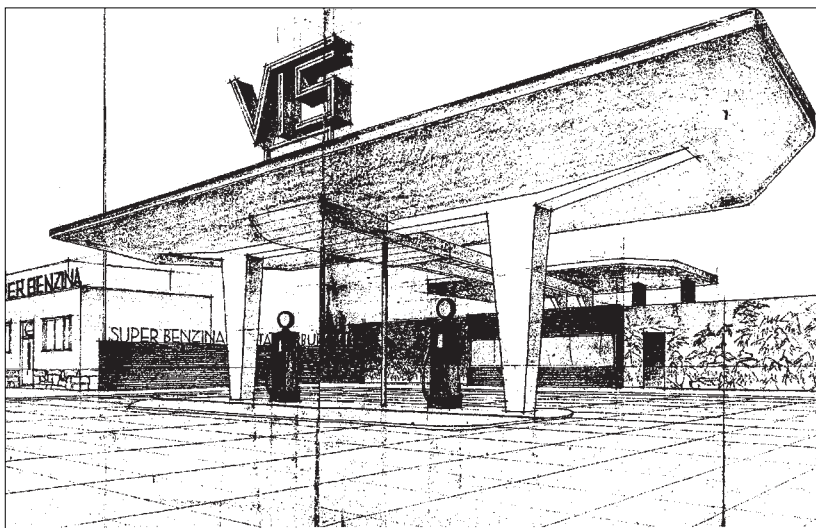


Corso Massimo d'Azeglio, Turin
Gino Levi Montalcini

This gas station is opposite Valentino Park, not far from the Gualino office block designed by the same architect (with Giuseppe Pagano). It is situated within the Corso Massimo d'Azeglio median strip. Structurally independent of the kiosk, the reinforced concrete canopy is carried by two columns; the other end is supported by a single large upright that rises and incorporates one of the typical street lights. The small kiosk is in iron and glass; it is larger than in the original scheme to provide access to an underground room. The canopy roof is of reinforced concrete, while the columns are faced in stone. Recently, the building was modified by Sottsass Associati to comply with Erg's corporate image, with the spotted base and blue paint.



TORINO
corso Massimo d'Azeglio 2/A



3

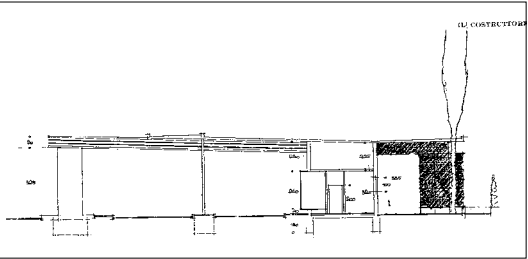
1934

Viale Marche a Milano
Carlo Agular

La stazione di servizio risente di un impianto distributivo classico, con una disposizione simmetrica delle parti - evidente nello sviluppo della pianta, e di una accentuata monumentalità della costruzione, in stretta relazione con la storia dell'Italia fascista a cui si riferisce. Le parti con cui è costruita sono estremamente diversificate: il fronte imponente essenzialmente murario, solido, dichiaratamente un atto di potenza e forza espressiva; la parte dell'officina, sul retro, costituita prevalentemente da vetro, metalli leggeri e parti murarie a sezioni ridotte. Il recente restauro ha soffocato il fascino iniziale delle differenze, a vantaggio di una maggiore risposta commerciale.

Viale Marche, Milan
Carlo Agular

The service station has a classic layout, manifested in the symmetrical plan; also, it is remarkably monumental, as was typical of the Fascist period when it was erected. The various sectors are extremely diversified. The imposing front is essentially made of masonry and solid; an open statement of strength and expressive power. The garage in the back is mostly glazed, with light metals and thin masonry. The recent restoration has suffocated the initial charm of these differences in order to attract more business.



1936

Corso Moncalieri a Torino
Carlo Agular

Di questa stazione di servizio completa di garage-officina e vendita di ricambi il fulcro è la pensilina chiaramente ispirata alla forma di un aereo, dove le ali coprono le colonnine di erogazione e la fusoliera formata dalle travi funge da raccordo con il corpo retrostante di servizio. Alcune differenze sono riscontrabili rispetto al progetto, quali l'eliminazione dei due esili pilastri verso strada, dell'illuminazione originaria posta nella "pancia" dell'aereo e del fabbricato a sinistra sostituito dall'officina, mentre ancora visibili di fronte a quest'ultimo due grandi fasci littori denunciano chiaramente l'epoca della costruzione.

Corso Moncalieri, Turin
Carlo Agular

This is a service station complete with garage and spare parts sales. The focus is the canopy, clearly inspired by an aircraft; the wings cover the gas pumps and the fuselage formed by the beams acts as a link to the rear service unit. You can note some differences from the original drawings, such as the elimination of two slender columns on the street side and the original lighting placed in the "belly" of the plane. The left-hand building has been replaced by the garage. Yet two grand Fascist symbols still are visible opposite the latter, distinctly revealing when it was erected.



TORINO
corso Moncalieri 285/A



1952/1955

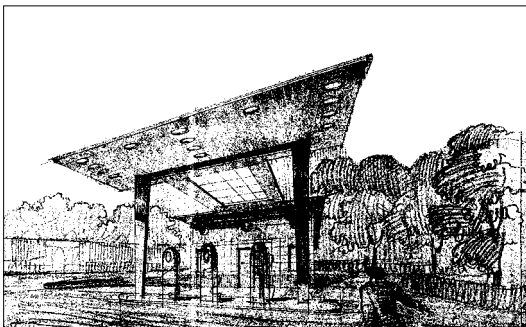
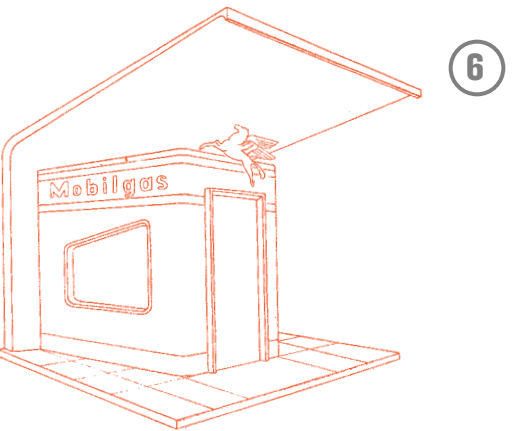
Via Moscova a Milano
Mario Bacciocchi

Un locale per il gestore che si affaccia su strada e un retro con due piccoli vani, uno per i servizi, l'altro come deposito. Una pensilina affusolata e dirompente, con un aggetto ardito che la allinea al filo strada, coprendo a sbalzo una porzione tripla rispetto alle dimensioni del piccolo chiosco sottostante.

Via Moscova, Milan
Mario Bacciocchi

The manager's room overlooks the street while there are two small rooms in the rear, one a toilet and the other a storeroom. The tapered, invasive, daringly-cantilevered canopy is aligned with the street and covers an area thrice the size of the little kiosk under it.

MILANO
via Moscova



1952

Corso Castelfidardo a Torino
(ex Mobilgas)
Giovanni Morando; Ottorino Aloisio

Rispetto al primo progetto dell'ingegner Morando sul medesimo lotto per un piccolo chiosco metallico con tetto in cemento armato, la realizzazione successiva, attribuita all'architetto Ottorino Aloisio, ingrandisce leggermente il chiosco dotandolo però di una elegante e sinuosa pensilina indipendente a coprire le pompe di erogazione. L'impianto è stato recentemente demolito in occasione dei lavori per il passante torinese.

Corso Castelfidardo, Turin
(formerly Mobilgas)
Giovanni Morando; Ottorino Aloisio

The engineer Morando's original design for the same lot envisaged a small metal kiosk with a reinforced concrete roof. The subsequent structure, attributed to the architect Ottorino Aloisio, featured a slightly larger kiosk boasting an elegant, sinuous independent canopy covering the pumps. The station was recently demolished to make room for an expressway.

TORINO
corso Castelfidardo 7



1955 circa

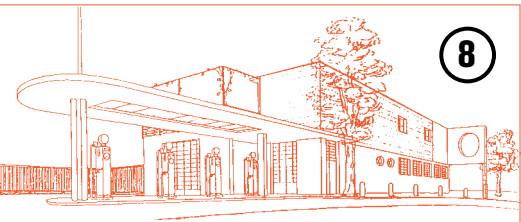
Metanopoli
Mario Bacciocchi

Una stazione di rifornimento di gas metano. Per ovviare alla rude disposizione dei tubi del gas localizzati nella copertura, e risolvere per necessità di sicurezza, la protezione tra un veicolo e l'altro in fase di erogazione del gas, Bacciocchi disegna questa stazione che per originalità si differenzia da ogni altra stazione preesistente: i profili dei muri di separazione ricalcano e ricordano automobili affusolate e veloci.

Metanopoli
Mario Bacciocchi

This is a natural gas filling station. The brief demanded that each vehicle be protected when the natural gas is being pumped; moreover Bacciocchi wanted to obviate the gross placing of the gas lines in the roof. So he created this station which differs from every previous one: the profiles of the separating walls are reminiscent of fast, tapered vehicles.

MILANO
Metanopoli
via Emilia



1933

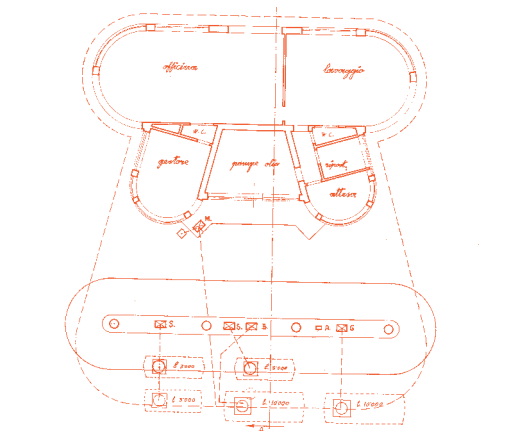
Garage Barnabone a Lodi
Giovanni Muzio

Un piccolo gioiello di notevole freschezza criticato addirittura da Edoardo Persico per la sua scelta "utilitaristica". Posizionato su una curva, il garage Barnabone trova visibilità con l'invenzione di una bandiera segnaletica in muratura (con foro circolare di alleggerimento) e con la decorazione dei prospetti a fasce alternate.

Garage Barnabone, Lodi
Giovanni Muzio

This tiny, remarkably fresh pearl was even criticized by Edoardo Persico for being "utilitarian." Located on a curve, the Barnabone Garage makes itself visible a by masonry flag (lightened by a circular hole) and the elevations with alternating strips.

LODI
Strada provinciale



1950/1951

Giussano, strada Valassina
progettista anonimo

L'impianto generale ripercorre la distribuzione classica di un fronte di servizio all'automobilista e di un retro per l'officina, ma si caratterizza per il forte movimento dei volumi vetriati e per la pensilina di notevole dimensione.

Strada Valassina, Giussano (Milan)
architect unknown

The general layout respects the classic arrangement with a service section in the front and garage in the rear; but it stands out because of the marked movement of the glazed volumes and the big canopy roof.

GIUSSANO (MI)
strada Valassina
incrocio strada provinciale
Giussano-Carate



1950 circa

Binasco, strada statale per Pavia
progettista anonimo

Un piccolo segnale della storia dell'uomo. Preso ad esempio per la propria trasformazione d'uso da sosta per carrozze a cavalli a distributore di benzina. Un passato in cui la storia si sovrappone nel tempo per addizioni diverse. Due corpi di fabbrica separati da un passaggio coperto con un volta a botte; sul retro officina e depositi; i piccoli vani tecnici verso strada diventano tutt'uno con la modanatura segnaletica.

Strada Statale per Pavia, Binasco (Milan)
architect unknown

This is a small signal in the history of mankind, for it is an example of how a horse stopover station could be converted to a filling station. The past has a history in which time overlaps by diverse additions. Two units are separated by a barrel-vaulted passage; in the back are the garage and storerooms. The small service rooms facing the street meld with the marker molding.

BINASCO (MI)
strada statale Milano-Pavia



1955

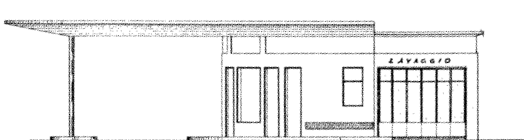
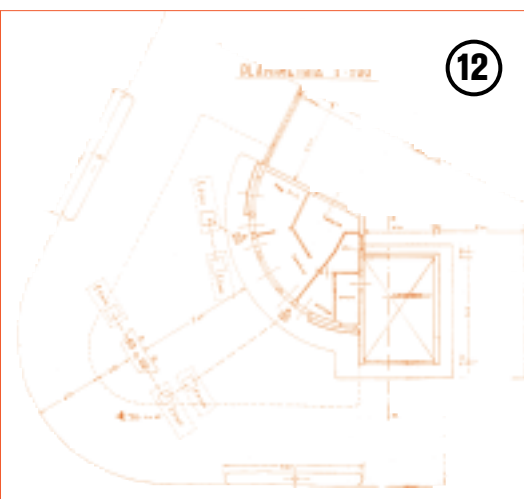
Viale Gramsci a Sesto San Giovanni
A. Favini

Un gioiello di raffinatezza strutturale in una felice soluzione architettonica. Un corpo rettangolare che ospita gli spazi di vendita e di magazzino/officina al quale si innesta una copertura in volta sottile ondulata che protegge la zona del rifornimento, poi sorretta da due pilastri di cui uno bifido. Fori di alleggerimento snelliscono le travi trasversali che la reggono.

Viale Gramsci, Sesto San Giovanni
A. Favini

This masterpiece is structurally refined and architecturally successful. The rectangular unit accommodates the sales and storeroom, plus garage spaces; it is tied to a thin, corrugated barrel vault sheltering the pumps. The roof is supported by two columns, one of them double. The roof girders are lightened by holes.

SESTO SAN GIOVANNI (MI)
viale Gramsci



1965

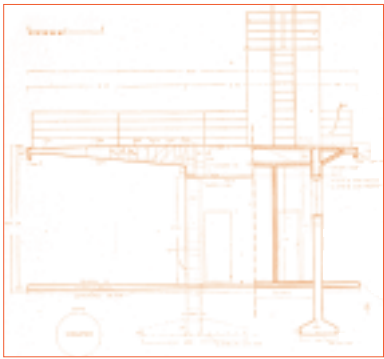
Via Piacenza a Crema
progettista anonimo

Una stazione di servizio di impianto distributivo semplice ed essenziale, rivolta a ventaglio verso i lati dell'incrocio stradale e dotata di una stanza per il gestore e di uno spazio di attesa coperto a fianco di un'area per il lavaggio delle autovetture. La grande pensilina delimita lo spazio esterno, mantenendo coperto il percorso tra l'edificio di servizio e l'area dei distributori di carburante.

Via Piacenza, Crema
unknown architect

This gas station has a simple, spare layout, fanning out towards the sides of the intersection. It has a room for the manager and a covered waiting area next to the car washing zone. The big canopy marks off the space outside, sheltering the path between the building and the gas pumps.

CREMA (CR)
via Piacenza
angolo via Libero Comune



13

1935

Lungolago di Lecco Mario Cereghini

Una stazione di servizio che contemporaneamente serve le barche a motore del lago e gli automobilisti della sponda orientale del Lario. Una tipologia assolutamente “atipica”, con un fronte sul lago e uno su strada con oblò, una terrazza, una torretta, un pennone, una scala, un pontile e un attracco. Un edificio compatto e slanciato insieme, leggero e composto, trasparente ma ben identificabile. Una scala a chiocciola interna in ghisa permette di raggiungere il punto più alto della torretta sulla terrazza, associando l'immagine complessiva ad un leggero veliero.

Lungolago, Lecco Mario Cereghini

This service station on the eastern shore of Lake Como's eastern arm is for both power boats and automobiles. This weird typology has lake and road fronts with portholes, a terrace, a tower, a flagstaff, a staircase, a pier and a dock. The building is both compact and soaring, light and composed; it is transparent, yet readily recognized. An interior spiral staircase leads to the top of the terrace tower, associating the overall image of a light sailing ship.

LECCO
Lungolago



1954

Ditta Feal a Como Ado Franchini

Una costruzione interamente prefabbricata costituita da un ossatura in ferro con rivestimento in lastre di lega leggera anodizzata (montata con viti a scomparsa) e con copertura in perspex. L'intradosso della struttura principale aveva l'inclinazione pari alla minima e massima inclinazione solare. Demolita.

Ditta Feal, Como Ado Franchini

This was a fully prefabricated structure with an iron framework clad in anodized aluminum sheets (fastened with countersunk screws). The roof was of Perspex. The intrados of the main building matched the sun's highest and lowest angle. Demolished.



COMO
presso Ditta Feal



15

1966

Viale Varese a Como (ex Vis) Ico Parisi

Un progetto che sottolinea l'eccentricità di Ico Parisi progettista. Una piccola stazione di servizio costituita un un corpo rettangolare trasparente - che accoglie gli spazi del gestore e della vendita ed è protetta da una leggera pensilina che fuoriesce a sbalzo sui lati corti - e da una struttura che regge la copertura in aggetto che la ingloba e la sovrasta. Demolita.

Viale Varese, Como (formerly Vis) Ico Parisi

This scheme underlines the eccentric nature of Ico Parisi's architecture.

This little service station comprised a transparent, rectangular unit housing the manager's and commercial spaces. It was sheltered by a light canopy protruding on the short sides; a structure supporting the projecting roof incorporated and lay above it. Demolished.

COMO
viale Varese



16

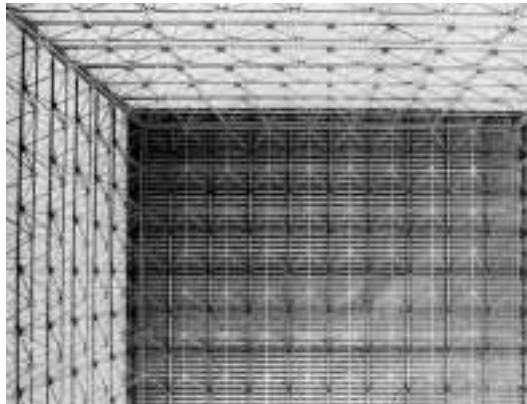
1968/1973

Autostrada Venezia-Trieste Costantino Dardi con Ariella Zattera, strutture Giovanni Morabito

In seguito ad un concorso indetto dall'Agip, Costantino Dardi riceve l'incarico di progettare le stazioni di servizio lungo le arterie autostradali. Il progetto ragiona sull'inserimento nel paesaggio, accorto ma non modesto, e propone sostanzialmente un sistema prefabbricato contraddistinto da tre momenti precisi che individuano la zona del rifornimento (con pensilina dalla caratteristica forma ad ala), i locali per la vendita (con vani servizi e tecnici) e una zona di collegamento e copertura (tra queste due parti) sovrastata da un grande cubo bianco (realizzato in metallo) che diventa segnale sul territorio.

Venice-Trieste Turnpike Costantino Dardi with Ariella Zattera; structural engineer Giovanni Morabito

Having won an Agip competition, Costantino Dardi was commissioned to design the motorway service stations. The schemes are supposed to fit into their surroundings intelligently, but not modestly. They are substantially prefabricated with three separate sections. One is the pump zone, with the characteristic wing-shaped canopy; the second is the shop, with toilets and services. The third is the sheltered sector linking the first two, capped by a huge white metal cube to call the motorists' attention.



PORTOGRUARO
Autostrada Venezia-Trieste



17

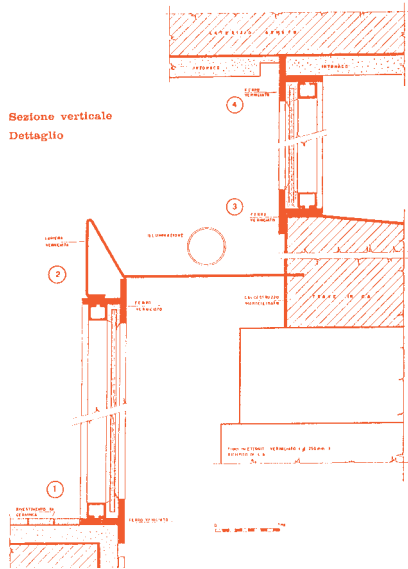
1953

Riva Grumola, Trieste BBPR

Un gioiello di architettura moderna che contemporaneamente risponde al bisogno di richiamo pubblicitario e al problema dell'inserimento urbano. Una pianta determinata da tre corpi rettangolari accoppiati e sfalsati, raccordati da una copertura (in un sistema di volte in cotto armato) sorretta da pilastri in cemento armato gettati in casseri a perdere di eternit. Tra la copertura e le pareti che delimitano i tre spazi di lavoro una teoria di vetrate alleggeriscono notevolmente la struttura e contribuiscono a slanciare ancor di più la copertura. Notevole attenzione prestata alle finiture ed ai colori: le pareti rivestite in ceramica bianca, le parti in metallo verniciate di nero, le colonne verniciate in blu brillante, i tiranti delle volte in rosso cinabro, l'intradosso in turchese chiaro.

Riva Grumola, Trieste BBPR

This masterwork of Modern architecture also advertises its presence and fits into the urban environment. The plan features three paired, staggered rectangular units joined by a roof; made of reinforced concrete columns cast in discardable Eternit forms. Between the roof and walls bounding the three work spaces glazing notably lightens the structure and helps the roof soar even higher. A great deal of attention was paid to the finishes and colors. The walls are faced in white ceramic tiles, the metal parts are black-painted, the columns are painted bright blue, the vault tie-rods are red and the intrados is pale turquoise.



TRIESTE
località Riva Grumola

Testo di Emmanuel Safran
Fotografie di Arcaid/Richard Bryant

Ada Karmi-Melamede Ram Karmi

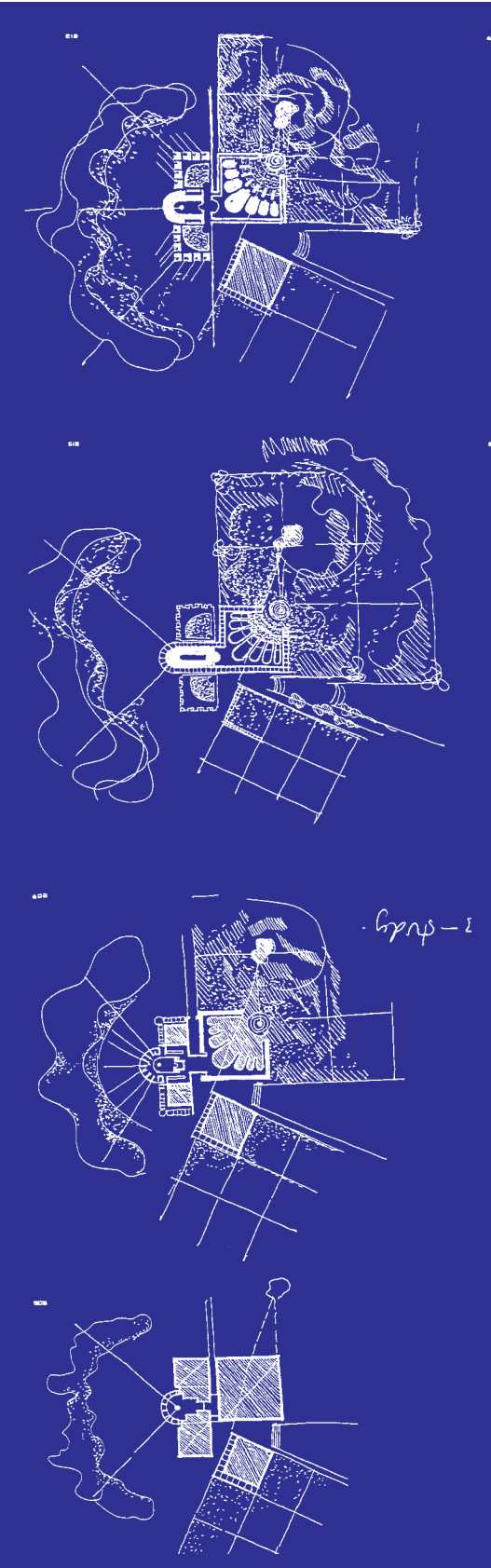
Progetto: Karmi Architects, Ltd. – Ada Karmi-Melamede, Ram Karmi
Coordinamento progetto: Meir Drezner
Gruppo di progettazione: Iftach Issacahrov, Simon Friedman, Alan Aranoff, Ruth Rotholtz van Eck, Daniel Azerrad, Motty Shyovitz, Rami Yogev, Tzadik Eliakim, Zvi Dunsky, Dan Price, Tal Gazit
Direzione e coordinamento lavori: E. Rahat Engineering Management Coordination – Eliezer Rahat con M. Kobi, Y. Kurtzweil, A. Mintz-Cohen, D. Perlin, S. Yerushalmi
Strutture: Eliyahu Traum
Committente: Yad Hanadiv

La storia dell'architettura di Israele ha origini recenti. Una storia paradigmatica del movimento moderno europeo, che tuttavia si è sempre confrontata con elementi locali e regionali. Come può questo giovane Stato dare stabilità ai propri simboli? Attraverso un'architettura che affronti in maniera autonoma le particolari condizioni climatiche e culturali, dialogando allo stesso tempo con le nuove tendenze internazionali.

The history of Israeli architecture is relatively recent: a paradigmatic story of the European modern movement, it has nevertheless always had to compare with local and regional situations. How does this young State bestow stability on its symbols? The answer is, by an architecture that independently reckons with the country's particular climatic and cultural conditions, while maintaining a dialogue with new international tendencies.

- 1 Studi compositivi. La Corte Suprema si trova al centro di un anfiteatro naturale nella parte occidentale di Gerusalemme, all'interno del Quartiere governativo.
- 2 Scorcio da nord-est.
- 3 Studio dell'intersezione dei due assi su cui s'imposta l'impianto planimetrico. L'asse nord-sud definisce il principale percorso pubblico di accesso agli edifici del governo, mentre quello est-ovest, che collega il parco Wohl Rose al campus dell'Università Ebraica, genererà attività pubblica al di fuori degli orari di lavoro.
- 4 Veduta generale dell'edificio sullo sfondo della città. Il terreno immediatamente circostante ha le caratteristi che di una desolata terra di nessuno, ma il nuovo piano regolatore si pone tra gli altri obiettivi quello d'integrare il Quartiere governativo con il tessuto storico della città.

- 1 Composition studies. The Supreme Court stands at the center of a natural amphitheatre in the western part of Jerusalem, within the Government quarter.
- 2 Perspective view from north-east.
- 3 Study of the intersection of the two axes on which the plan is laid out. The north-south axis defines the principal public access route to the government buildings, while the east-west axis, linking Wohl Rose Park to the Hebrew University campus, will generate public activity outside working hours.
- 4 General view of the building against the background of the city. The area immediately surrounding it looks like a derelict no-man's land, but one of the objectives of the new master plan is to blend the Government quarter into the city's historic fabric.



1

Text by Emmanuel Safran
Photographs by Arcaid/Richard Bryant

The Supreme Court, Jerusalem

Project: Karmi Architects, Ltd. – Ada Karmi-Melamede, Ram Karmi
Project coordination: Meir Drezner
Design team: Iftach Issacahrov, Simon Friedman, Alan Aranoff, Ruth Rotholtz van Eck, Daniel Azerrad, Motty Shyovitz, Rami Yogev, Tzadik Eliakim, Zvi Dunsky, Dan Price, Tal Gazit
Works management and coordination: E. Rahat Engineering Management Coordination – Eliezer Rahat with M. Kobi, Y. Kurtzweil, A. Mintz-Cohen, D. Perlin, S. Yerushalmi
Structural engineering: Eliyahu Traum
Client: Yad Hanadiv

La bellezza è qualcosa che raramente si trova quando la si cerca. Gerusalemme pare ricevere una quantità di luce superiore a qualunque punto della terra. Non è compito da poco essere all'altezza di queste sublimi caratteristiche naturali. Ai giorni nostri forse soltanto la proposta di Louis Kahn di ricostruire la sinagoga di Hurva nella città vecchia si è avvicinata a questo ideale. A Gerusalemme un'intera città e la sua storia hanno visto le proprie lotte e la propria edificazione svolgersi intorno a un monte sul quale, secondo la leggenda, si verificò un gesto di astensione. È il monte su cui Abramo si astenne dal sacrificare Isacco.

Con la costruzione della sede della Corte Suprema Ada Karmi-Melamede e Ram Karmi hanno creato una struttura civile monumentale, sinteticamente carica di elementi e riferimenti. Per quasi quarant'anni la Corte suprema è stata ospitata nell'edificio di un monastero nel Quartiere russo di Gerusalemme. Il Quartiere russo era, e ancora è, la parte più urbanizzata di Gerusalemme fuori della cinta delle mura. Alcuni consulenti indipendenti, tra cui Alvin Boyarsky, avevano suggerito che la Corte Suprema, dal punto di vista istituzionale, non avrebbe potuto essere meglio collocata che nel Quartiere russo, dove si sarebbe trovata nel cuore della vita contemporanea di Gerusalemme. Gli urbanisti di Gerusalemme hanno assegnato un sito in cui la Corte Suprema si inserisce nel complesso degli edifici pubblici, tra cui il parlamento, la sede del governo, la Banca d'Israele, l'Università Ebraica, la Biblioteca Nazionale e il Museo d'Israele, tutti costruiti tra la guerra d'indipendenza del 1948 e la guerra del 1967.

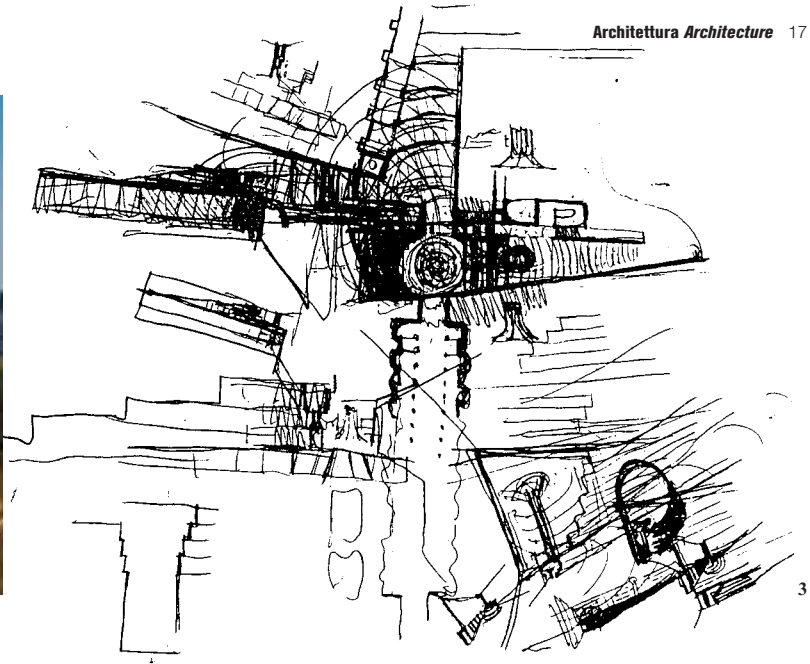
Il concorso di Gerusalemme ha seguito le stesse procedure con le quali lo studio Venturi, Scott Brown venne scelto per la National Gallery di Londra. Accanto al presidente della Corte Suprema, Meir Shamgar, Jacob Rothschild (all'epoca presidente del consiglio d'amministrazione della National Gallery di Londra), il suo ex tutore e amico sir Isaiah Berlin e Colin Amery, critico d'architettura del Financial Times, consulente dei fratelli Sainsbury e del principe Carlo; tutti e tre avevano nella giuria di Gerusalemme la stessa funzione che rivestivano in quella di Londra. Tra gli altri membri della giuria Bill N. Lacy (presidente), Cesar Pelli e Charles Moore diedero all'avvio del progetto un'impronta intellettuale anglosassone.

Quattro dei 174 studi locali vennero ammessi alla selezione finale. Ada e Ram Karmi erano tra i sei studi invitati, con Yacov Rechter, Moshe Safdie e tre studi stranieri: James Freed dello studio I.M. Pei and Partners, Ricardo Legorreta e Richard Meier. È raro che uno Stato sovrano consenta a una fondazione privata o a un individuo di assumersi la responsabilità economica del proprio parlamento e della Corte Suprema. Tuttavia la signora De Rothschild, presidente della Fondazione Rothschild, in una lettera all'allora (1984) presidente del Consiglio dei ministri Shimon Peres affermava che questo progetto era stato uno dei sogni del marito, James A. de Rothschild, la cui generosità ha anche reso possibile la costruzione della sede della Knesset. La Fondazione Rothschild Yad Hanadiv (in ebraico "mano generosa") ha la particolarità di col-

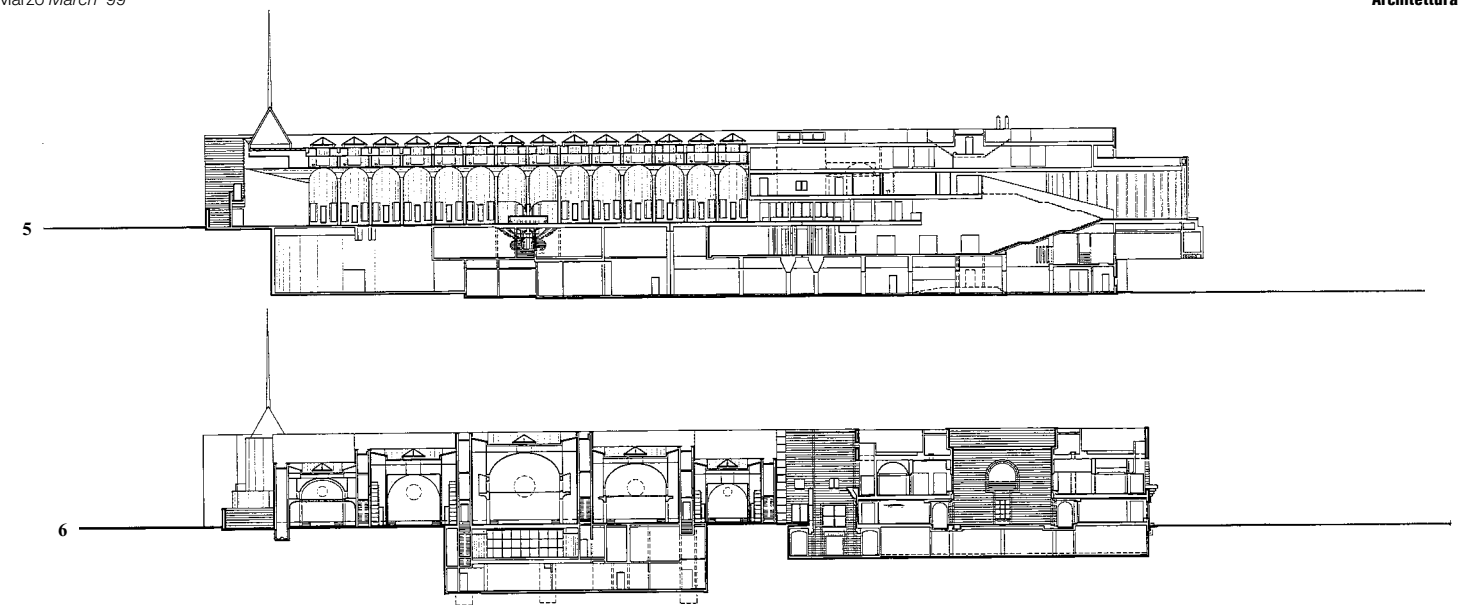
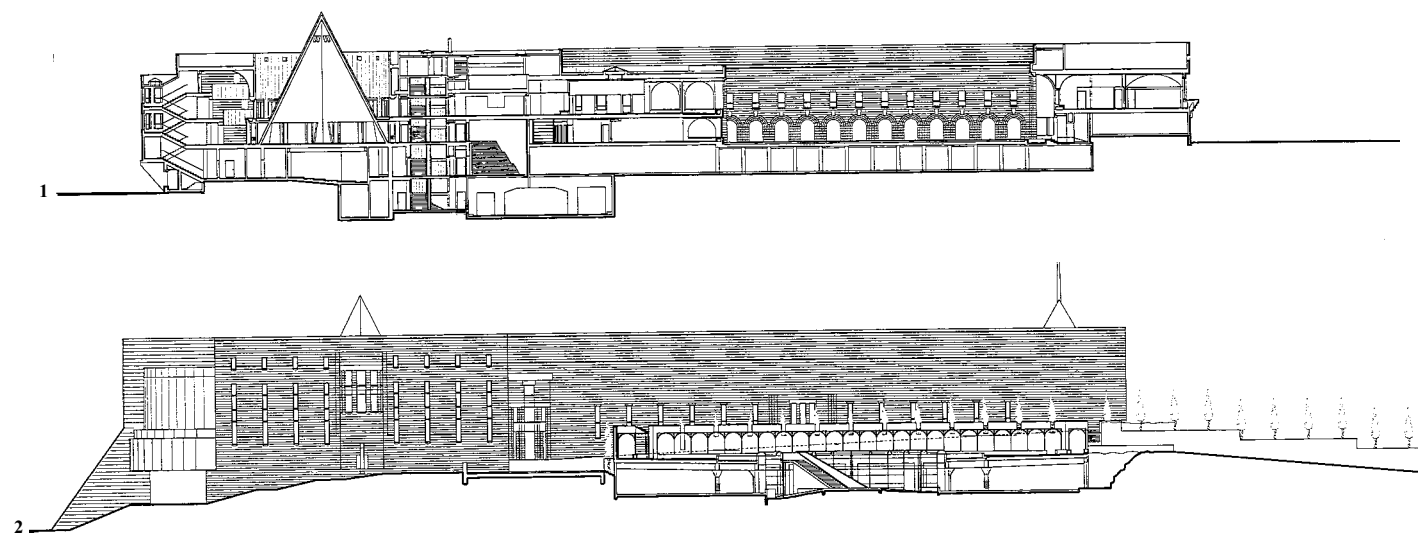


2

4



3



3



4

tivare tuttora un interesse per l'architettura, sotto forma di corsi estivi e seminari annuali. Nei brevi annali dell'architettura e degli architetti di Eretz Israel in questo secolo, prima e dopo la fondazione dello Stato d'Israele, sono fiorite tre dinastie d'architetti: Ze'ev Rechter e suo figlio Yacov; Arie Sharon e il figlio Eldad; il figlio e la figlia di Dov Karmi, Ram Karmi e Ada. Ben due di queste tre dinastie sono state invitate alla selezione finale del concorso.

La prima generazione aveva studiato in Europa ed era fatta di dotati professionisti del Movimento moderno, assolutamente contrari al tradizionalismo britannico adottato da Holliday e Harrison, architetti dell'amministrazione britannica in Palestina. Nel 1923 divenne architetto capo del Ministero dei lavori pubblici Austen St. Barbe Harri-

son (1890-1976), che aveva trascorso due anni al Ministero dell'edilizia della Macedonia Orientale e aveva studiato l'architettura bizantina e i primi edifici musulmani alla Scuola britannica di Atene. Harrison progettò vari eccellenti edifici pubblici, tra cui la sede del governo, il Museo Archeologico (Rockefeller) di Palestina (entrambi a Gerusalemme), gli uffici postali di Gerusalemme e Giaffa (1926-1928) e il tribunale di Haifa (1932). Questi tentativi eclettici e le prime prove di Alexander Baerwald, berlinese, che aveva assimilato nel suo stile monumentale l'architettura orientale e musulmana (sede del Technion, Hadar, Haifa, c. 1914) sono stati rifiutati dalla più giovane generazione di architetti ebrei stabilitisi in Palestina. Insieme con Richard Kauffmann, Eugene (Yohanan) Ratner, Moshe Gerstel, Leopold Krakauer e al-

tri, essi crearono un gruppo di importanti edifici pubblici e privati, che comprendevano soluzioni urbanistiche e impostazioni ispirate a Howard e Unwin e a Patrick Geddes. Questi progetti riflettevano la loro formazione e il loro impegno sociale e politico in favore degli ideali e dei concetti del Movimento moderno. Anche Arie Sharon lavorò nello studio di Le Corbusier, come Ze'ev Rechter e Dov Karmi. Ispirandosi strettamente ai maestri del Movimento moderno, questi architetti non solo ignorarono l'architettura coloniale e ottomana, ma non crearono collegamenti con il passato ellenistico e romano, né con le città e i villaggi arabi di Palestina attuali. Al tempo stesso, in quanto partecipi di una più vasta e comune aspirazione alla definizione di una nuova identità su fondamenti ideologici, non potevano seguire l'esempio

1 Prospetto nord.
2 Sezione trasversale.
3 Dettaglio del fronte sud con i corpi delle aule giudiziarie.
4 La corte su cui affacciano gli uffici dei giudici. Interamente rivestita in pietra, è divisa longitudinalmente in due da un canaletto d'acqua.
5 Sezione lungo le sale giudiziarie e l'ala dell'amministrazione.
6 Sezione sulla hall d'ingresso.
7 Il percorso all'aperto verso la Knesset (parlamento).

1 North elevation.
2 Cross-section.
3 Detail of south front with the courtrooms block.
4 The courtyard overlooked by the judges' offices. Entirely clad in stone, it is divided in two lengthwise by a narrow strip of water.
5 Section along the courtrooms and administrative wing.
6 Section of entry hall.
7 The uncovered way towards the Knesset (Parliament).



7



1

Domus 813 Marzo / March '99

- 1 L'arrivo al primo piano dello scalone principale.
- 2 Veduta a cannocchiale di un corridoio incorniciato da una sequenza di strutture regolari.
- 3 Pianta a livello dell'ingresso.
- 4 Pianta del livello pubblico.
- 5 Pianta del livello dei giudici.
- 6 Particolare dello scalone principale.

- 1 The first floor landing on the grand staircase.
- 2 Telescopic view of a corridor framed by a sequence of regular structures.
- 3 Plan of entry level.
- 4 Plan of public level.
- 5 Plan of judges' level.
- 6 Detail of grand staircase.



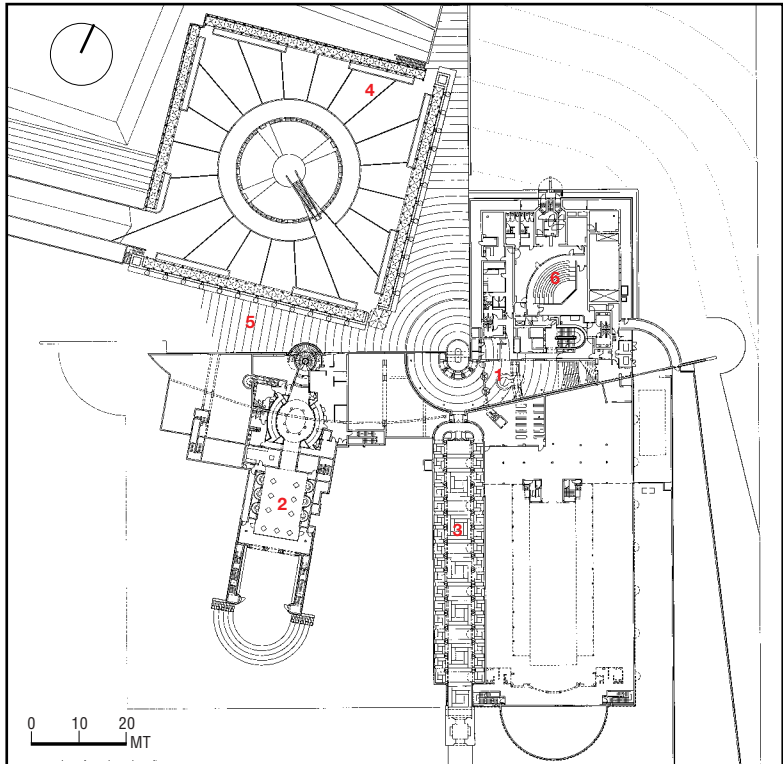
6



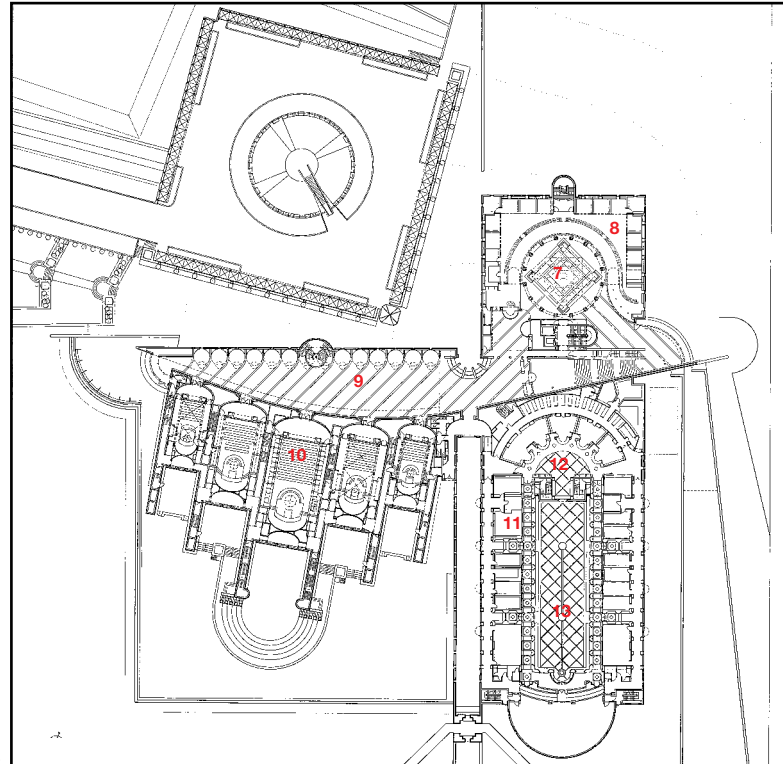
2

- 1 ingresso
- 2 caffetteria
- 3 percorso verso la Knesset
- 4 parcheggio
- 5 promenade Dorothy de Rothschild
- 6 auditorium multifunzionale
- 7 atrio della biblioteca
- 8 biblioteca (livello pubblico)
- 9 atrio delle sale giudiziarie
- 10 sale giudiziarie
- 11 protocollo
- 12 amministrazione
- 13 corte dei giudici
- 14 biblioteca (livello giudici)
- 15 uffici dei giudici
- 16 ufficio presidente
- 17 piccola sala riunioni
- 18 grande sala riunioni

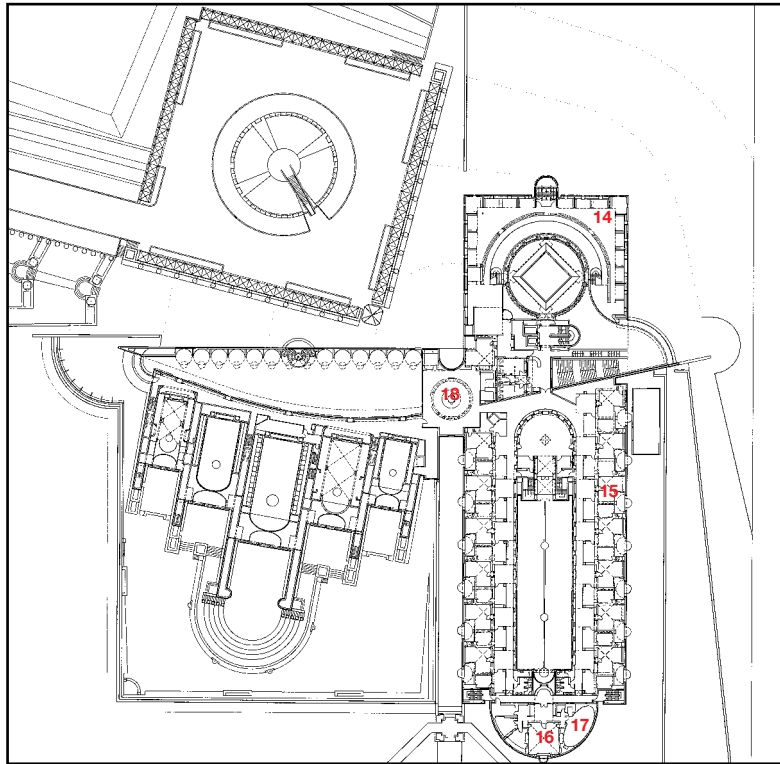
- 1 entrance
- 2 cafeteria
- 3 route towards the Knesset
- 4 car park
- 5 the Dorothy de Rothschild Promenade
- 6 multipurpose auditorium
- 7 library atrium
- 8 library (public level)
- 9 courtrooms atrium
- 10 courtrooms
- 11 registry
- 12 administration
- 13 judges' court
- 14 library (judges' level)
- 15 judges' offices
- 16 president's office
- 17 small conference room
- 18 large conference room



3



4



5

di Erich Mendelsohn, sul quale l'architettura indigena esercitò profonda impressione. Libero ormai da queste convinzioni ideologiche, Ram Karmi ha poi sviluppato una certa sensibilità plastica brutalista. Sua sorella Ada, che ha passato buona parte della vita a New York, è riuscita a combinare un eclettismo internazionalista con la colta nostalgia e la simpatia per gli edifici governativi britannici. Rifiutati e dimenticati dalla generazione di suo padre, questi edifici sono ritornati negli Settanta e Ottanta a popolare la sua fantasia. L'architettura della Corte Suprema può essere letta come un immenso e complesso documento. È frutto di un'elaborazione amorevole e attentissima, ritratto di una generazione nata in Eretz Israel sotto il mandato britannico, una generazione che cerca di riconquistare uno spirito civico in circostanze avverse. I concetti mitici e arcaici della Legge iscritti su tavole di pietra sono ben lontani

dalla realtà quotidiana della giustizia in una società pluralistica, affamata di forme urbane strettamente collegate alla diversità etnica e alle forze sociali esistenti. Costruendo la Corte Suprema Ada Karmi-Melamede e Ram Karmi hanno fatto un passo indietro di fronte alle problematiche della cultura moderna, non diversamente da Vittorio Gregotti nel suo centro culturale di Belem, a Lisbona, costruito all'ombra di una grande, imponente chiesa e di un'istituzione monastica. Forse anche loro condividono una certa quale ambiguità in materia di sacro e profano. La legge scritta dal parlamento è sacra? È curioso come certi elementi, materiali e particolari, siano destinati a rimanere ricercati oggetti di attaccamento e di affezione. I ricordi dei momenti pregnanti, certi passaggi di sole e ombra, la penetrazione della luce riscatteranno senza dubbio la configurazione generale collocata sul suo lo pietroso di Gerusalemme.

Beauty is a thing that responds rarely to a search. Jerusalem receives more light apparently than any other spot on earth. It is no small task to be equal to these sublime natural proportions. In our own time perhaps only Louis Kahn's proposal to rebuild the Hurva synagogue in the old city, came close to such an ideal. In Jerusalem an entire city and its history was and is being fought and built around a rock on which, according to legend, an act of abstinence had occurred. It is the rock on which Abraham did not sacrifice Isaac. In building the Supreme Court Ada Karmi-Melamede and Ram Karmi have created a monumental civic structure, charged with a synthetic compound of elements and references. A monastery building in Jerusalem's Russian Compound housed the Supreme Court for nearly forty years. The Russian Compound was, and still is, the most urban part of Jerusalem outside the wall. Some independent con-

sultants, among them Alvin Boyarsky, recommended that the Supreme Court could not be better served as an institution than by being housed in the Russian Compound. The town planners of Jerusalem allocated a site where the Supreme Court is a part of the complex of public buildings, Parliament, Government Offices, the Bank of Israel, the Hebrew University, the National Library and Israel Museum among others, all constructed between the War of Independence, 1948, and the war of 1967. The competition in Jerusalem followed similar selection procedures that chose Venturi, Scott Brown as the architects of the National Gallery in London. Beside the president of the Supreme Court, Meir Shamgar, Jacob Rothschild (at the time, Chairman of the Trustees of the National Gallery in London), his former tutor and friend Sir Isaiah Berlin, and Colin Amery, the Financial Times' architectural critic, advisor to the Sainsbury brothers and Prince Charles, all three were

instrumental in the London jury as they were in Jerusalem. Among other members of the jury, Bill N. Lacy (Chairman), Cesar Pelli, and Charles Moore gave the project its Anglo-American intellectual orientation in its inception. Among 174 local offices, four were invited to participate in the final stage. Ada Karmi-Melamede and Ram Karmi were among the six invited offices, Yacov Rechter, Moshe Safdie and three overseas, James Freed of I.M. Pei and Partners, Ricardo Legorreta and Richard Meier. It is rare for a sovereign State to allow a private foundation or individual to assume the economic responsibility for its parliament (Knesset) and the Supreme Court. But, a letter from Mrs. James A. de Rothschild, President of the Rothschild Foundation, to the then (1984) Prime Minister Shimon Peres, made it clear that this plan had been a dream of her husband's, whose generosity had also made possible the construction of the Knesset building. The Rothschild Founda-

tion, Yad Hanadiv ("the generous hand", in Hebrew) has, curiously, since cultivated an interest in architecture in the form of annual summer architectural lectures and seminars. In the very short annals of architecture and architects in Eretz Israel this century, before and after the establishment of the State of Israel three architectural dynasties have sprouted – Ze'ev Rechter and his son Jacov, Arie Sharon and son Eldad, Dov Karmi son and daughter – Ram Karmi and Ada Karmi-Melamede. Indeed two of these three were among the three invited to the last stage of the competition. The first generation studied in Europe and were inspired practitioners of the Modern Movement, very much against the British traditionalism practiced by Holliday and Harrison, the architects of the British mandatory government in Palestine. Austen St. Barbe Harrison (1890-1976) became the Chief Architect in the Public Works Department in 1923, after having spent two years with the Department of Con-

- 1

La sala riunioni circolare.
- 2

Il grande atrio con l'ingresso alle sale giudiziarie.
- 3

Spaccato prospettico.
- 4

Dettaglio della biblioteca che si sviluppa intorno a un corpo piramidale. Ospitando documenti secolari e rivestendo un ruolo fortemente simbolico, essa occupa uno spazio focale all'interno del complesso.
- 1

The circular conference room.
- 2

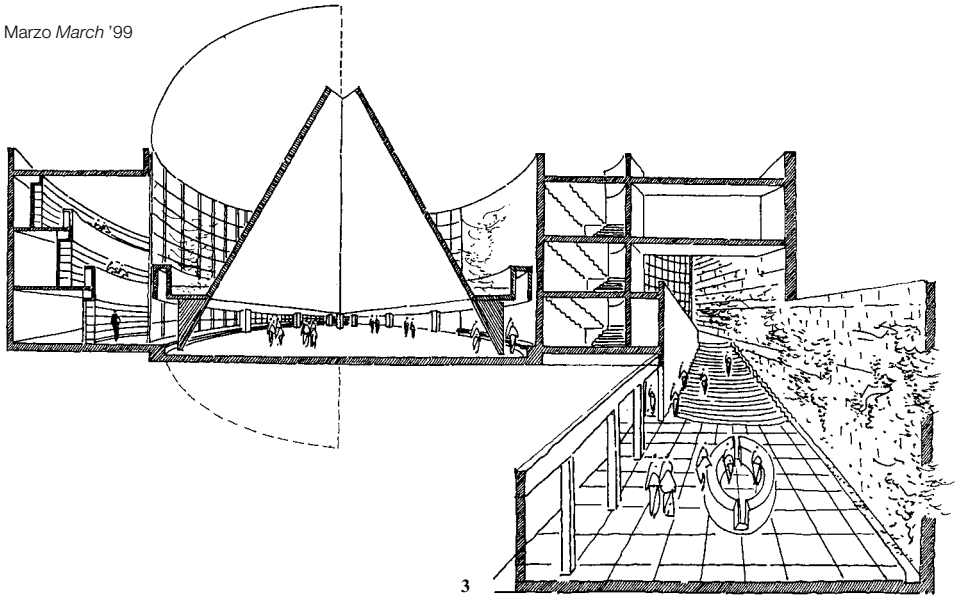
The large atrium and entrance to courtrooms.
- 3

Perspective cross-section.
- 4

Detail of the library which is located around a pyramidal block. Housing ancient documents and having a deeply symbolic role, it occupies a focal space within the complex.



1



3



4

struction for Eastern Macedonia and a period at the British School in Athens studying Byzantine and early Muslim building. Harrison designed several excellent public buildings, which included Government House, the Palestine Archaeological (Rockefeller) Museum – both in Jerusalem – the Post Offices in Jerusalem and Jaffa (1926-1928), and the Law Courts in Haifa (1932). These eclectic efforts on the one hand and the earlier attempts by Alexander Baerwald from Berlin, who assimilated Eastern and Muslim architecture in his monumental style on the other hand, were rejected by the younger generation of Jewish architects who had settled in Palestine. Together with Richard Kauffmann, Eugene (Yohanan) Ratner, Moshe Gerstel, Leopold Krakauer among others, they created a series of distinguished public and private buildings which included urban plans and settlement inspired by Howard, Unwin and Patrick Geddes. These projects reflected their education and their social and political commitment to the ideals and ideas of the Modern Movement. Arie Sharon also worked in the office of Le Corbusier, as did Ze'ev Rechter and Dov Karmi. Much inspired by the masters of the Modern Movement they not only ignored colonial and Ottoman architecture, but could not relate to the Hellenistic and Roman past or to the existing Arab villages and towns in present-day Palestine. At the same time, being a part of a larger and collective desire to form a new identity, ideologically motivated, they were not able to follow the example of Erich Mendelsohn on whom the indigenous architecture made a profound impression. No longer driven by such convictions and ideologies, Ram Karmi subsequently developed a certain brutalist plastic sensibility. His sister Ada Karmi-Melamede, who had spent a good part of her life in New York, managed to combine an international eclecticism with a cultivated nostalgia and yearning for British Government buildings. Rejected and forgotten in her father's generation, these buildings returned in the seventies and eighties to haunt her imagination. The architecture of the Supreme Court is valuable as an immense and complicated document. It is the fruit of a labor of love and much care, a portrait of a generation born in Eretz Israel under the British mandate, a generation that seeks to recapture a civic spirit under adverse circumstances. Mythic and archaic conceptions of the Law inscribed in stone tablets are a far cry from the everyday reality of justice in a pluralistic society which is starved of urban forms closely related to ethnic diversity and existing social forces. In building the Supreme Court Ada Karmi-Melamede and Ram Karmi have withdrawn from the problematic of contemporary culture, not unlike Vittorio Gregotti in his Lisbon culture center Belem, built in the shadow of a large, imposing church and a monastic institution. Perhaps they also share a certain ambiguity in relation to the sacred and the profane. Is the law made by Parliament sacred? Curiously, certain elements, materials and details will remain sought-after objects of attachment and endearment. Memories of pregnant moments, certain passages of sun and shadow and light inlets, will no doubt redeem the larger configuration cast on the stony ground of Jerusalem.

2



Testo di Peter Testa
Fotografie di Duccio Malagamba

Edificio per studi di architettura, Porto, Portogallo

Progetto: Álvaro Siza Vieira
Collaboratori: Luísa Pehna, João Sabugueiro, Guilherme Páris Couto
Strutture: GOP Lda
Ingegneria meccanica: GET Lda
Impresa di costruzione: Constructora San José SA, Sociedade de Construções Soares da Costa SA

Text by Peter Testa
Photographs by Duccio Malagamba

Architectural studio building, Oporto, Portugal

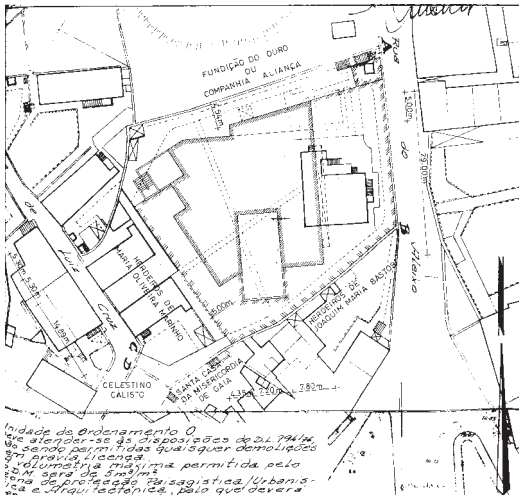
Project: Álvaro Siza Vieira
Collaborators: Luísa Pehna, João Sabugueiro, Guilherme Páris Couto
Structural engineering: GOP Lda
Mechanical engineering: GET Lda
General contractor: Constructora San José SA, Sociedade de Construções Soares da Costa SA

Lo studio degli architetti a Porto traduce un progetto raro, addirittura magico. Quattro generazioni di progettisti si sono divise questa casa, che ospita atelier e studi. In questo modo un edificio apparentemente banale acquista un significato storico-culturale. È un monumento all'architettura del Portogallo. Pronto a interpretare il luogo, lo spazio, il materiale e ciò che nasce qui.

The architects' Oporto office has realised a rare, positively magic project, with four generations of architects sharing a house containing ateliers and studios. Thus a seemingly commonplace building takes on an historical and cultural significance. It becomes a monument to the architecture of Portugal, ready to interpret its land, space and materials.



2



La mia prima visita al patio de Alegria, lo studio di Álvaro Siza a Porto, avvenne più di dieci anni fa. Non lontano dal centro cittadino, dietro un anonimo palazzo per uffici e sopra un'autorimessa, lo studio di Siza occupava una struttura di legno a forma di U a un solo piano. Nessuna segretaria ad accogliere i visitatori. A un assortimento eterogeneo di tavoli da disegno lavoravano cinque o sei giovani collaboratori. Era uno spazio traboccante di disegni pieni di forza inesauribile, splendidi schizzi su eliografie, schedari pieni di meticolosi disegni a inchiostro su fatiscente carta vegetale, con l'atrio ingombro delle casse di legno di una vecchia mostra: l'accumulo di anni di vita e di lavoro. Siza non si riservava alcuno spazio particolare. Era in continuo movimento e si fermava di notte o nel fine settimana, quando capitava, per delineare matrici di squisita precisione, topologie quasi invisibili da

seguire, interpretare e scoprire. Un vero e proprio ufficio nomade, uno spazio provvisorio animato dalla presenza di artigiani, capimastri, apprendisti, fornitori di materiali, committenti, colleghi e giornalisti – un po' come gli uffici provvisori allestiti alla meglio nei grandi cantieri. Lo studio di Siza era soprattutto un'idea costruita per osmosi insieme con i collaboratori, i costruttori e i committenti. Uno spazio raccolto, intenso e fluido. Col tempo lo studio crebbe fino a comprendere venti e più collaboratori e si ampliò a occupare un piano del palazzo per uffici adiacente, che dà sulla rua da Alegria. Diede luogo a una disseminazione di microcomunità, piccoli studi professionali di ex collaboratori dispersi in tutta la città e in tutto il mondo. Oggi, grazie al computer e alla telematica, consulenti e collaboratori costituiscono una vasta rete. Questa rete informale

1 Schema planimetrico inserito nella pianta topografica dell'area.
2 Veduta dell'edificio in relazione al tessuto della periferia di Porto, costituita da magazzini, ville e palazzi d'appartamenti. Sullo sfondo, l'estuario del fiume Douro e l'oceano.
3 Veduta da sud-est, da cui si percepisce l'impianto planimetrico a U.

1 Schema inserted in the topographic area plan.
2 View of the building in relation to the suburban fabric of Oporto, comprising warehouses, villas and apartment blocks. Visible in the background are the Douro estuary and the ocean.
3 View from south-east, from which the U-shaped ground plan can be perceived.

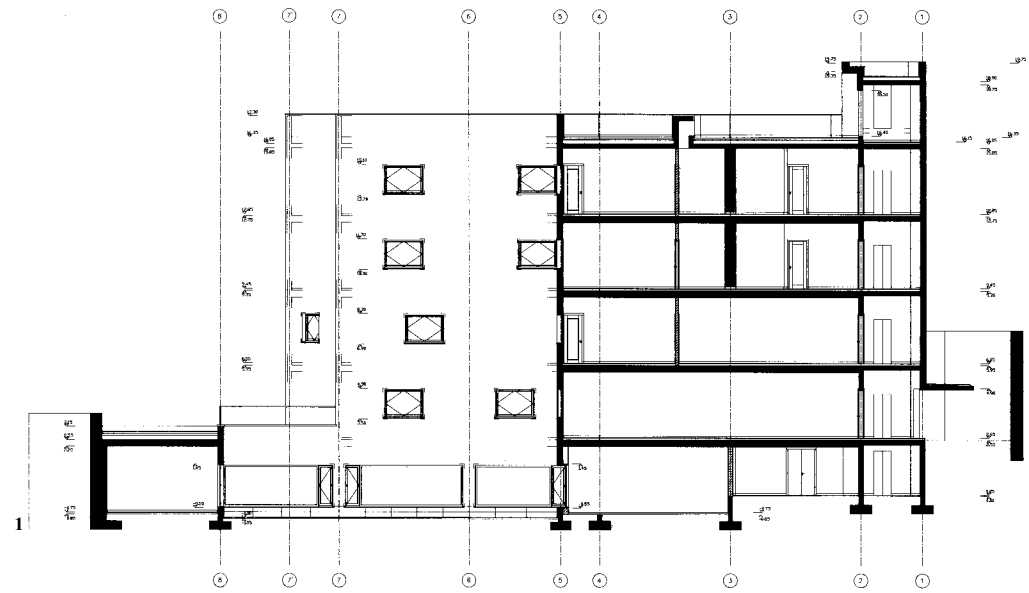


3

ma raffinatissima, adattabile e fluida, realizza opere architettoniche di profonda coerenza in tre continenti. Il conflitto tra globalizzazione e particolarità locali nell'opera di Siza è un tema di lunga data e una condizione professionale. Universale e contemporaneamente ipersensibile alle condizioni locali, per Siza pare sia solo una differenza di livello fare il pendolare tra Lisbona e Porto o lavorare in siti di Vicenza, Amsterdam e Los Angeles. Il nomadismo di Siza prosegue in un itinerario non lineare in costante ampliamento. Prendendo atto della realtà della condizione effimera e della crescente mondializzazione dell'attività, il nuovo edificio dà una sede allo studio di Siza nella mutevole infrastruttura dei trasporti e delle comunicazioni della periferia di Porto. Paradossalmente, in questa collocazione protourbana il nuovo edificio ha ambizioni urbane. La struttura a cinque piani guarda sull'estuario del

Douro da un pendio in cui si sovrappongono ville, magazzini e palazzi d'abitazione. Costruito sul plinto di un'autorimessa e di una serie di negozi, il palazzo a U si apre all'interno su quattro piani di uffici. È un progetto collettivo cui hanno collaborato gli studi di Fernando e Bernardo Távora, Álvaro Siza, Rogério e Cecilia Cavaca, Eduardo Souto de Moura e Álvaro Leite Siza Vieira: i rappresentanti di quattro generazioni di architetti di Porto. Álvaro Siza è stato scelto come capo del progetto, che si è sviluppato nell'arco del tempo con il contributo di ogni gruppo all'evoluzione e alla realizzazione. Dato che rappresenta valori condivisi, l'opera riprende la complessa stratificazione di schemi urbani e industriali del paesaggio di Porto. La prima impressione della nuova costruzione è banale: un edificio di sfondo, poco appariscente, che non si

manifesta immediatamente come l'opera assertiva e fortemente caratterizzata che ci si aspetta da un architetto di primo piano. Invece, mimetizzata nella forma pragmatica e apparentemente spoglia di questo luogo di lavoro, c'è l'atmosfera di pluralità linguistica tipica dell'architettura di Siza. Il valore di quest'opera, in particolare, sta in una magica proprietà formale, un arduo lavoro di scala che si rifà schiettamente a un paesaggio in trasformazione. L'immagine binoculare del complesso viene rappresentata in una sintesi complessa, risultato di un processo di coevoluzione. Il trapian-to operato da Siza tra il blocco per uffici orizzontale e la morfologia della corte mostra continuità con forme precedenti e omogeneità significativa con la non lontana facoltà d'Architettura in riva al Douro. L'atmosfera acquatica dell'estuario del Douro viene catturata nella corte verticale e riflessa negli spazi in-



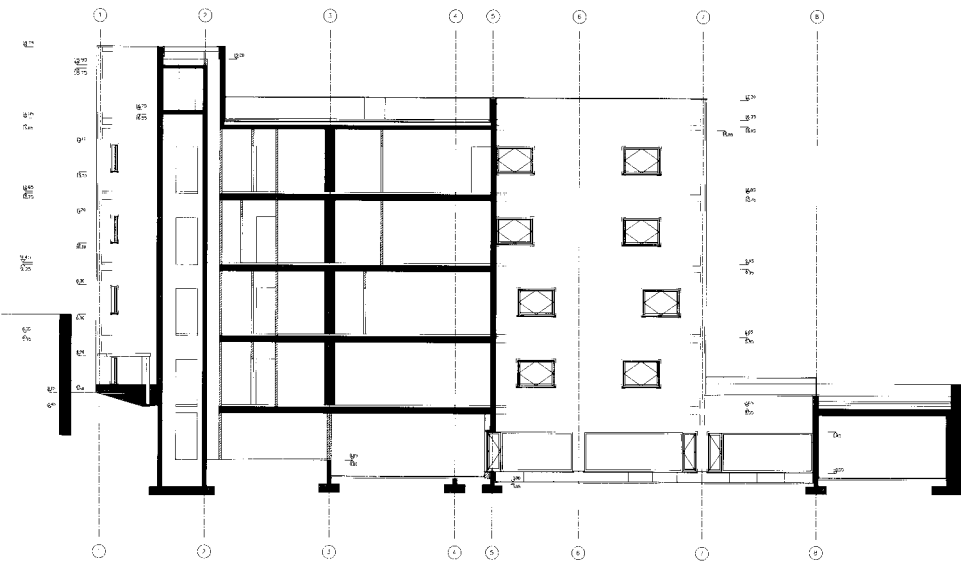
1, 3 Sezioni longitudinali.
2 Scorcio del fronte ovest. Su questo lato i volumi prismatici si scompongono in una forma dentellata.
Pagina a fronte: la corte intorno a cui il complesso si articola.

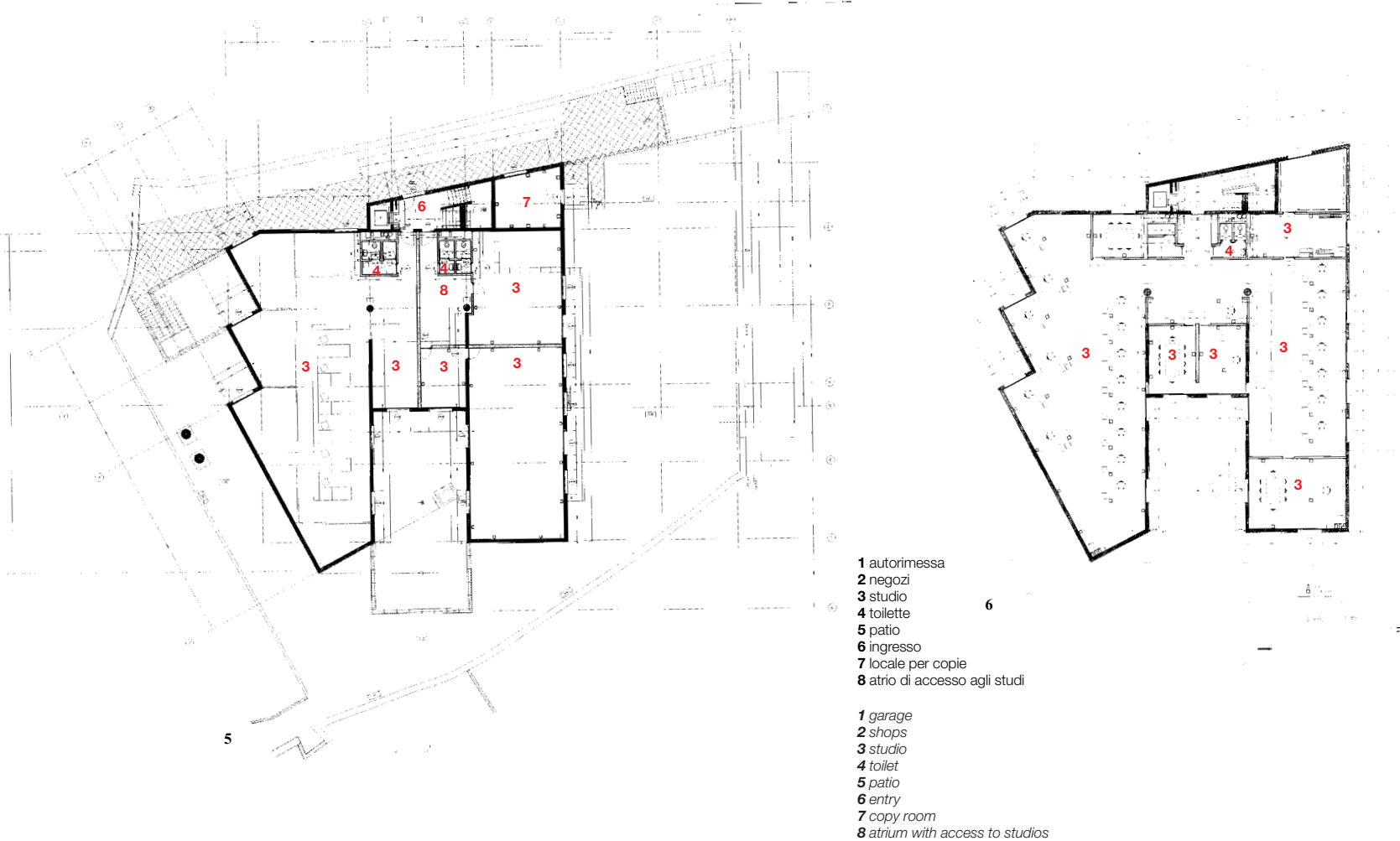
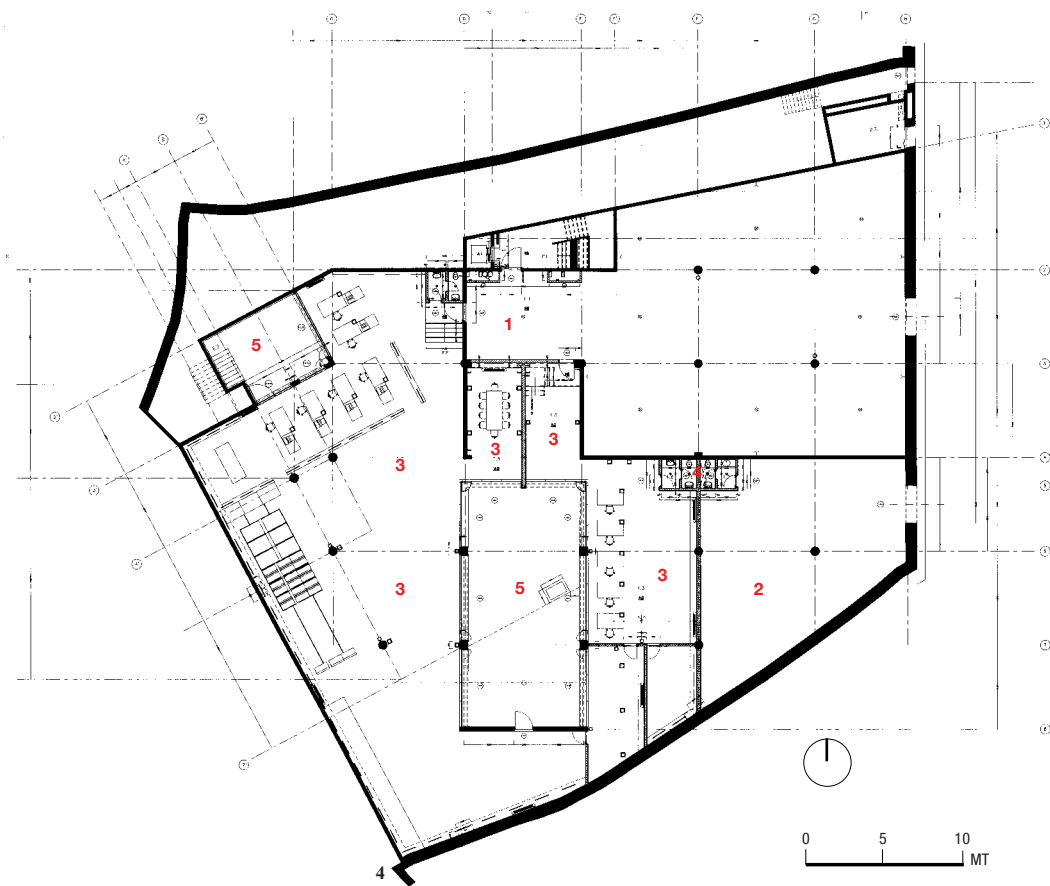
1, 3 Longitudinal sections.
2 Perspective view of the west front. On this side the prismatic volumes are broken down into an indented form.
Facing page: the courtyard around which the complex is spread.



terni. Come nella chiesa di Marco de Canavezes, completata di recente, ogni lato dell'edificio è stato differenziato in modo da rispondere alla luce e prendere forma tramite sottili pressioni interne ed esterne. In contrasto con il volume prismatico del blocco degli atelier, il piano terreno apparentemente amorfo gioca con i diversi allineamenti e con la superficie corrugata del sito. La linea di terra viene resa indeterminata fondendo il manufatto, il plinto e il sito. Il movimento verticale viene focalizzato al bordo settentrionale del sito e conduce a una copertura a terrazzo comune, un giardino dentro un altro giardino che dà a sud sulla distesa del mare. Questo senso di divisione e di fusione prosegue nell'organizzazione bilaterale degli spazio dello studio su ciascun piano. Il lato occidentale si articola nella pianta a denti di sega dello studio dell'artista e del laboratorio, mentre l'ala orientale, lungo la strada, ha un'organizzazione lineare ed è fornita di una serie di aperture di proporzioni quasi domestiche. Questa complessa congiunzione di modelli spaziali esprime le diverse esigenze degli inquilini e la profonda coscienza che Siza possiede della posizione eteromorfa dell'architetto nella società contemporanea. Álvaro Siza prosegue il suo lavoro radicale e pionieristico in un luogo sempre affascinante. Sicura traccia di natura e di vita, il nuovo palazzo di Porto è rappresentativo delle opere più recenti di Siza, che si sono fatte schiettamente semplici, espressive attraverso un minor numero di linee, plastiche, fluide, più vive.

My first visit to the patio de Alegria, Álvaro Siza's Oporto studio was more than a decade ago. Near the city center, behind a nondescript office block and above a parking garage the studio occupied a one story U-shaped wooden structure. There was neither a receptionist nor a secretary. On an ad-hoc collection of drafting tables worked five or six young collaborators. This was a space overflowing with restlessly energetic drawings, marvelous sketches across blueprints, cabinets bursting with precise ink drawings on fading vegetal paper, wooden crates in the hall from some far off exhibition – the accumulation of years of work. The architect occupied no particular place. He was in constant motion, occasionally pausing at night or on the weekend to inscribe exquisitely precise matrixes, barely visible topologies to follow, interpret and discover. A veritable nomadic office, this provisional space was animated by the presence of artisans, builders, apprentices, material suppliers, clients, colleagues and journalists – not unlike the temporary offices fortuitously set up at great building sites. The Siza office was above all an idea constructed by osmosis with collaborators, builders and clients alike. This was an intimate, intense and fleeting place. Over time the studio grew to include twenty or more collaborators, and expanded to occupy a floor in the adjoining office building overlooking rua da Alegria. It





- 1 Un interno dello studio di Eduardo Souto de Moura.
- 2, 3 Dettagli della scala interna con ringhiera e di una sequenza di spazi.
- 4-6 Pianta del piano interrato, del piano terra e del secondo piano.
- 7 Una parte dello studio di Álvaro Siza.

- 1 An interior of Eduardo Souto de Moura's studio.
- 2, 3 Details of the internal staircase with railing and a sequence of spaces.
- 4-6 Basement, ground and second floor plans.
- 7 Part of Álvaro Siza's studio.

spawned micro-communities, practices of former collaborators dispersed throughout the city and across the world. Today, using computers and telecommunications, consultants and collaborators form an extensive network. This informal yet highly sophisticated network is flexible and fleet, producing remarkably coherent works of architecture on three continents. The conflicts between globalization and local singularities are longstanding themes in Siza's work and mode of practice. Universal while hypersensitive to local conditions there is for Siza apparently only a difference of degree in commuting between Oporto and Lisbon, or to work sites in Vincenza, Amsterdam, and Los Angeles. Siza's nomadism continues in an ever extending nonlinear itinerary.

establishes a site for the Siza studio within the transforming transportation and communication infrastructure of Oporto's periphery. Paradoxically, in this proto-urban location, the new office building has urban ambitions. The five story structure looks out to the Douro River estuary from a hillside of overlapping villas, warehouses and apartment blocks. Built on a dais of garage and storefronts, the U-shaped block opens inwards to four floors of offices. This is a collaborative design project among the practices of Fernando and Bernardo Távora, Álvaro Siza, Rogério and Cecilia Cavaca, Eduardo Souto de Moura, and Álvaro Leite Siza Vieira, representing four generations of Oporto based architects. Alvaro Siza was selected as principal architect and the work evolved over time as each group contributed to the design and execution of the project.

Representing shared values, this work of architecture furthers the complex overlay of urban and industrial patterns of the Oporto landscape. The first impression of the new building is banal. This understated background building does not immediately appear as a statement or signature work expected of a pre-eminent architect. Yet camouflaged in the matter of fact and stripped down forms of this workplace is the multilingual nuance characteristic of Siza's architecture. The qualities of this particular work are found in an uncanny appropriateness of form, an awkward scaling that relates frankly to a transitional landscape. The binocular image of the office block is rendered here as a complex synthesis, the product of co-evolutionary processes. In Siza's heterograft of the horizontal office block and courtyard morphology there is a sense of

continuity with earlier forms and a significant homology with the not so distant Faculty of Architecture above the Douro River. The aqueous atmosphere of the Douro River estuary is captured in the vertical courtyard and refracted within the workspaces. Like the recently completed Marco de Canavezes church, each side of the office building is differentiated in response to light and shaped by subtle internal and external pressures. In contrast with the prismatic volume of the office block, the seemingly amorphous ground plan plays with the diverse alignments and warped surface of the site. The ground line is rendered indeterminate creating a fusion of office block, dais and site. Vertical movement is focused on the northern edge of the site and leads to a common roof terrace, a garden within a garden overlooking the

marine expanse to the south. This sense of division and fusion is furthered in the bilateral organization of the studio spaces on each floor. The west side articulates a saw-tooth plan configuration of the artist's studio and factory, while the east wing is organized linearly along the street and provided with serial, almost domestic scaled openings. This complex conjunction of spatial models manifests divergent needs of the occupants, as well as Siza's acute awareness of the architect's heteromorphic position in contemporary society. Álvaro Siza continues a radical, anticipatory practice whose place is always becoming. A sure foil for nature and life, the new Oporto office building is representative of his most recent works that have grown truly simple, expressive with fewer lines, plastic, fluent, more alive.

Bentham Crouwel
NACO

Testo di Hans van Dijk
Fotografie di Jannes Linders e Jeroen Musch

Aeroporto internazionale
Schiphol, Amsterdam

Master plan: Bentham Crouwel NACO
Progetto: Bentham Crouwel NACO
Consulenti strutture: ABT-DHV Consulting Engineers;
De Weger
Consulenti installazioni tecniche: Ketel-Deerns Consulting
Engineers; Van Heugten Consulting Engineers
Consulente segnaletica: Buro Mijksenaar
Interni: Kho Liang Ie Associates; Vignelli Associates (World
Trade Center)
Direzione progetto: Schiphol Project Consult

L'aeroporto è la nuova città, che tra poco tempo sarà più estesa di Amsterdam. Sempre nuove funzioni urbane completano infatti la funzione originaria di questo terminal, cresciuto in maniera incontrollata e in continua espansione. Bentham e Crouwel, il cui intervento a Schiphol ha preso il via con il progetto di un'area di parcheggio per biciclette, sono riusciti nel tempo a imprimere a questo agglomerato in continua evoluzione una forma controllata e una nuova energia progettuale, trasformandolo in una delle città aeroportuali più interessanti del mondo.

The airport is the new city, soon larger than Amsterdam itself. Sprawling, constantly changing. More and more urban patterns of use are replacing the old functions of the terminal. Bentham and Crouwel began their work at Schiphol with the planning of a bicycle stand. Since then, they have succeeded in applying controlled design and imaginative strength to develop the sprawling conglomerate into one of the world's best airport cities.

Schiphol è il principale aeroporto olandese. È situato esattamente a dieci chilometri dalla piazza del Dam, nel cuore di Amsterdam. Ma l'aeroporto di Schiphol sta diventando una città più grande della stessa Amsterdam. E per di più una città straordinaria. Ha prodotto ottantamila posti di lavoro (ne sono previsti centodiecimila nel 2003). E tuttavia non ha sindaco, né assessori, né consiglio comunale elettivo. Schiphol è un'impresa privata e viene gestito come un'impresa privata. Forse è la città più importante di tutti i Paesi Bassi. Ma la sua stessa esistenza viene messa in discussione dal parlamento e dal governo olandese. Se decidessero di costruire un nuovo aeroporto su un'isola di terreno di riporto nel mare del Nord, un'intera città dovrebbe essere smantellata e trovare nuova destinazione. Nel quadro strategico olandese l'aeroporto di Schiphol ha la qualifica di "aeroporto principale" perché si è rivelato uno dei più importanti motori dell'economia. D'altra parte i decolli e gli atterraggi al ritmo di uno ogni due minuti a causa del rumore provocano parecchi fastidi a chi vive nei dintorni. E ci sono anche altri pericoli. Il 4 ottobre 1992 un cargo Boeing 747 della El-Al si schiantò su Bijlmermeer, popolosissimo sobborgo di Amsterdam costruito negli anni Sessanta. Oggi, a distanza di sette anni, un'apposita commissione d'inchiesta parlamentare è stata costituita per scoprire che cosa è successo e che cosa non è successo. Funzionari, politici e perfino il primo ministro saranno messi nell'imbarazzo dalle risposte.

Contemporaneamente il futuro aeroporto di Schiphol è uno dei principali temi dell'attuale dibattito politico olandese. Per motivi economici lo sviluppo futuro di Schiphol è uno dei temi prioritari della politica del governo. Per motivi ambientali lo stesso governo intende porre dei limiti allo sviluppo e sta pensando di costruire un intero nuovo aeroporto nazionale in un luogo dove faccia meno danno. Se così sarà, il problema di che cosa sarà dell'attuale "città di Schiphol" avrà una priorità assoluta nel programma del governo. L'aeroporto di Schiphol è una "città mondiale". Per numero di passeggeri è il quinto nella classifica europea (il quarto per le merci). È il centro operativo della KLM (la compagnia di bandiera olandese) e riveste un'importante funzione come nodo di scambio: il trenta per cento dei passeggeri è in trasferimento da voli intercontinentali verso destinazioni europee o viceversa. L'aeroporto di Schiphol ha un impianto nitido. Piste tangenziali si irradiano da un centro che ospita gli atri di arrivo e di partenza, negozi, uffici, alberghi e un parcheggio su più livelli. Gli arrivi sono al piano terreno, gli atri delle partenze al primo piano. La circolazione avviene attraverso percorsi automobilistici sopraelevati. Il terminal attuale è un lineare e funzionale edificio degli anni Sessanta. È stato progettato da M.F. Duintjer e F.C. de Weger (1961-1967), con un interno sottotono progettato da Ko Liang Ie e Nel Verschuren. L'aumento del traffico aereo richiede un ampliamento. Lo studio che ne ha ricevuto l'incarico – NACO, Netherlands Air-

Text by Hans van Dijk
Photographs by Jannes Linders and Jeroen Musch

Schiphol International Airport,
Amsterdam

Master plan: Bentham Crouwel NACO
Project: Bentham Crouwel NACO
Structural consultants: ABT-DHV Consulting Engineers;
De Weger
Technical installations consultants: Ketel-Deerns Consulting
Engineers; Van Heugten Consulting Engineers
Sign system consultant: Buro Mijksenaar
Interior design: Kho Liang Ie Associates; Vignelli Associates
(World Trade Center)
Project management: Schiphol Project Consult



1 Veduta aerea generale
(Aerophoto-Schiphol B.V.).
La realizzazione del master
plan, definito nel 1993, verrà
ultimata nel 2003. L'impianto
si presenta molto chiaro,
con piste tangenziali e pier
convergenti su un nucleo che
ospita le sale partenze e arrivi,
attività commerciali, uffici,
alberghi e parcheggi.
2 L'aeroporto nel 1967
(foto di Fritz Rotgans).

1 General aerial view
(Aerophoto-Schiphol B.V.).
The master plan finalised
in 1993 will be completed
in 2003. The plan looks very
clear, with tangential
runways and piers converging
on a core containing the
arrival and departure halls,
businesses and offices,
hotels and parking.
2 The airport in 1967
(photo by Fritz Rotgans).



port Consultance – è specializzato nel settore. Nel 1988 è emersa l’esigenza di un nuovo piano regolatore. Per questo motivo l’incarico venne affidato allo studio di Amsterdam Benthem Crouwel. Allora Benthem e Crouwel erano un piccolo studio, in cui non lavoravano più di dieci persone, la cui fama nei Paesi Bassi stava crescendo grazie alla loro versione moderata dell’architettura high-tech. Benthem e Crouwel compirono viaggi di documentazione per studiare il progetto degli aeroporti di tutto il mondo. Tornarono convinti che la concezione originale di Schiphol era una delle migliori mai elaborate. Perciò fondarono il loro piano regolatore sulla medesima idea di base. Il loro problema tuttavia era che la crescita stessa di un aeroporto può vanificare un’idea originale che in passato si sia dimostrata positiva. Accesso e conge-

stione divenivano fattori critici. L’aeroporto di Schiphol ha ancor oggi un solo collegamento con il sistema autostradale olandese. Oggi l’aeroporto è collegato alla rete ferroviaria tramite una stazione della metropolitana, che sarà ampliata per accogliere i treni ad alta velocità che nel prossimo secolo collegheranno Amsterdam con Lille e Parigi. Nuove piste sono previste all’esterno dell’attuale struttura radiale. Ciò allungherà eccessivamente i percorsi tra i punti d’imbarco e gli atri degli arrivi e delle partenze. È un punto cruciale a causa della citata importanza di Schiphol per i passeggeri in transito. L’idea prediletta di “un solo terminal” dovrà essere abbandonata perché occorre costruire dei satelliti al di fuori della logica organizzazione radiale dell’aeroporto di oggi. Da qui la valutazione dell’opportunità di introdurre una ferrovia leggera (people-mover, “trasporto perso-

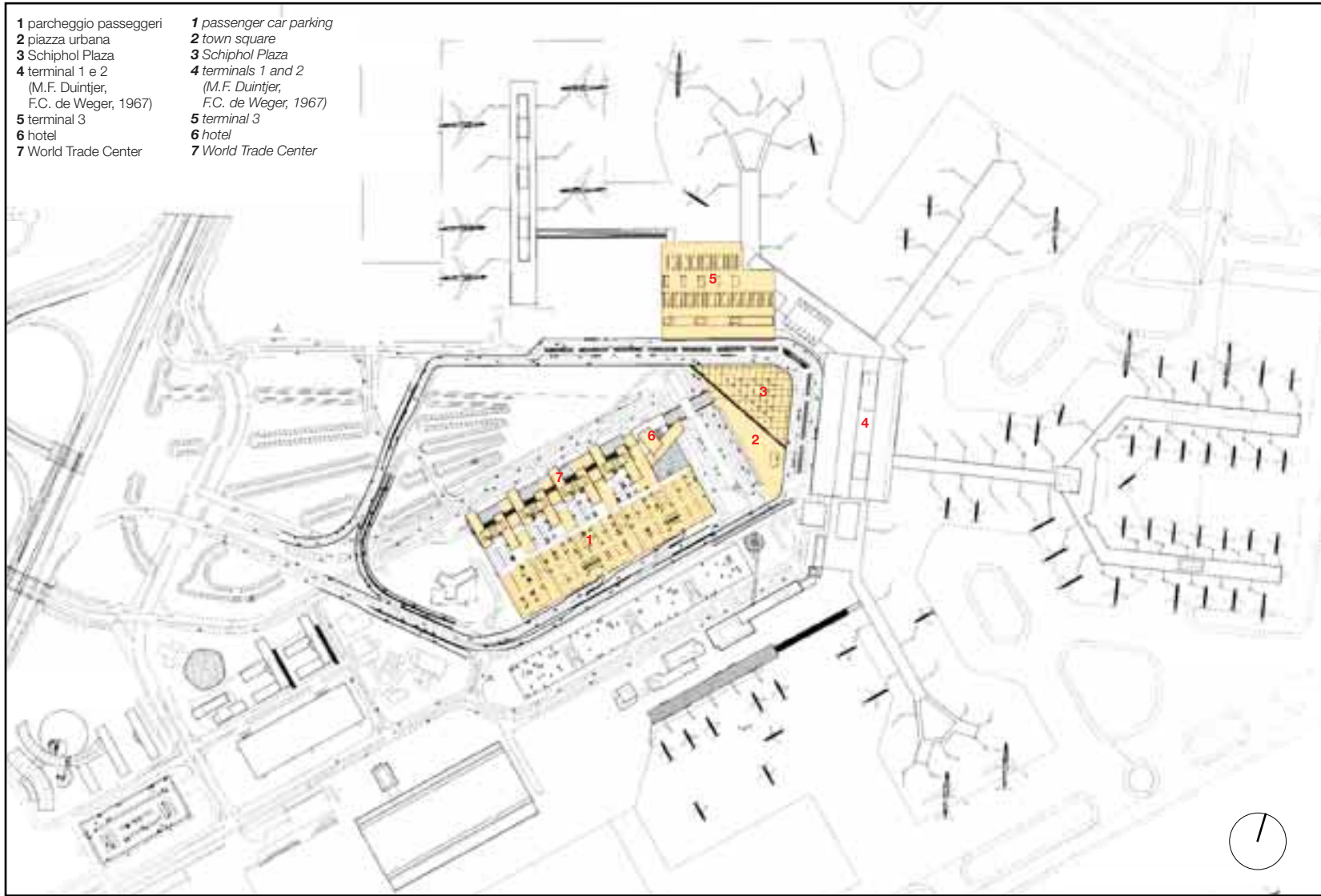
ne”), per garantire collegamenti rapidi. Contemporaneamente la pressante domanda di aumentare la capacità di passeggeri si unisce alla nuova esigenza di separare i passeggeri comunitari da quelli extracomunitari. L’attuale terminal degli anni Sessanta sarà per la maggior parte riservato ai passeggeri comunitari, il nuovo terminal occidentale, progettato da Benthem Crouwel (1989-93) ai passeggeri dei voli intercontinentali. Gli architetti hanno mantenuto il concetto di “aeroporto a terminal unico”. Hanno organizzato il nuovo edificio da loro progettato allo stesso modo di quello preesistente: arrivi al piano terreno, partenze al primo piano. Così facendo hanno garantito collegamenti orizzontali diretti ed efficienti tra l’uno e l’altro. Dal lato terra c’è un imponente atrio per il check-in, sul lato aria sono stati col-

locati negozi, ristoranti e caffè, talvolta su ‘tavole’ inserite nell’atrio principale (una di esse è stata progettata da Nigel Coates). In sezione c’è un condotto sotterraneo per la ferrovia leggera, su cui è stato realizzato un blocco verticale con spazi destinati a uffici, sale d’attesa per la business class e perfino un casinò. L’edificio del terminal occidentale è collocato quasi ad angolo retto con quello preesistente rispetto a Duintjer. Nel ‘gomito’ che ne risulta si è formato quasi automaticamente uno spazio destinato a diventare la “piazza principale” della città di Schiphol. Dà accesso agli atri principali degli arrivi di entrambi i terminal, attraverso l’area commerciale circostante. È collocato sopra la stazione della metropolitana e Benthem e Crouwel l’hanno coperto con una cupola sostenuta da uno scheletro d’acciaio, che appare grandiosa dall’interno mentre all’e-

sterno è ricoperta di vegetazione. Inoltre il complesso è collegato da passerelle alle aree di parcheggio e agli uffici adiacenti. Con l’aggiunta di questa piazza triangolare coperta tra il vecchio e il nuovo terminal gli architetti hanno concretamente dato senso urbano all’aeroporto. Ora c’è uno spazio in cui si può girovagare senza sentirsi costantemente sottoposti all’accelerazione dei mezzi di trasporto moderni. Lo stesso accade anche per l’edificio del terminal vero e proprio. La rilassata curvatura del tetto ha avuto origine quando si è presentata l’esigenza del sistema del people mover e l’edificio degli uffici ha dovuto essere spostato sul lato terra. Prima che queste circostanze accidentali influissero sul progetto, l’idea consisteva nella pura sovrapposizione orizzontale di spazi funzionali. Ora la curvatura del tetto dà un temporaneo momento di relax ai passeggeri in partenza.

1 Veduta panoramica del 1990 (foto di Hans Bol). Per estensione e per attività (80.000 posti di lavoro) Schiphol si sta trasformando nella più grande ‘città’ olandese.
2, 3 Pianta e assonometria. In giallo gli interventi di Benthem Crouwel NACO. I percorsi automobilistici sono sopraelevati mentre una stazione della metropolitana provvede al collegamento con la rete ferroviaria. In previsione dell’aggiunta di nuovi satelliti verrà anche introdotta una ferrovia leggera (people-mover) per spostamenti interni rapidi.

1 Panoramic view of the airport as it was in 1990 (photo by Hans Bol). Its sheer size and activity (80,000 jobs) is transforming Schiphol into the biggest Dutch ‘city’.
2, 3 Plan. In yellow the project by Benthem Crouwel NACO. The highways are overhead, whilst an underground station links the airport to Dutch Railways. Pending the addition of new satellites, a light rail people-mover will also be introduced to handle rapid internal traffic.





1

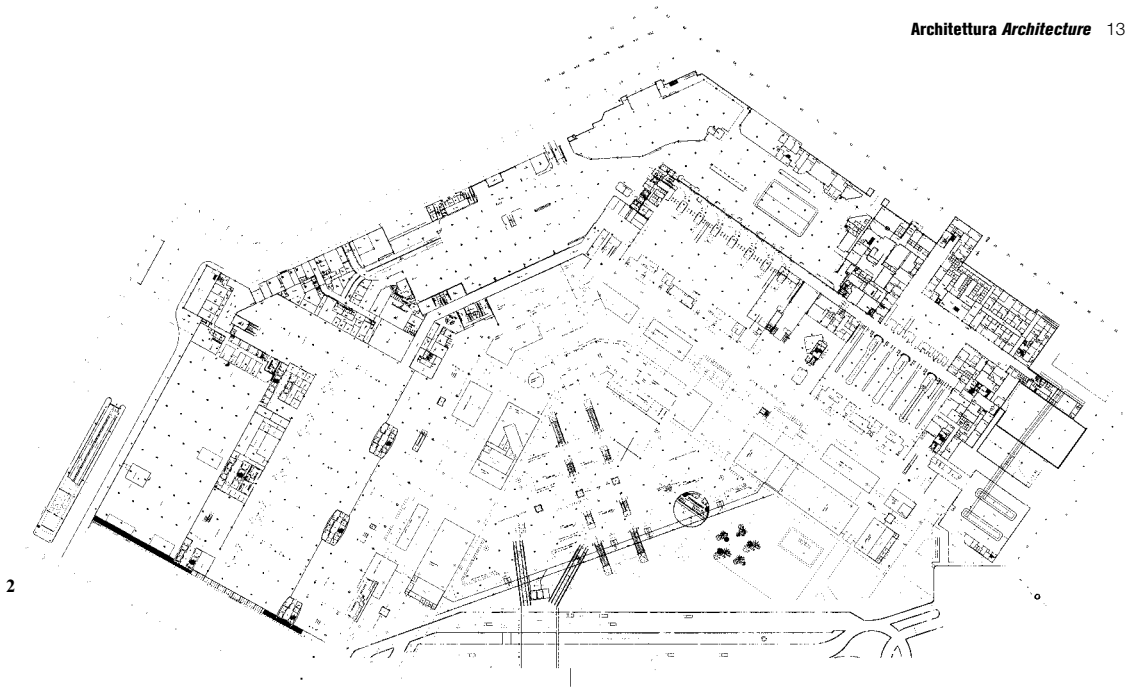
Schiphol is the main airport of the Netherlands and is located exactly ten kilometers from Dam Square in the heart of Amsterdam. But Schiphol Airport is becoming a bigger city than Amsterdam itself. And an extraordinary city it is too. It generates 80,000 jobs (110,000 expected by 2003). But it has no mayor, aldermen or elected council. Schiphol is a private business and it is being run as a private business. It may be the most important city in the Netherlands, but its very existence is being debated within the Dutch parliament and government. If they decide to build a new airport on a land-fill island in the North Sea, a whole city will have to be dismantled and relocated. Within the spatial policy of the Netherlands, Schiphol Airport is called a 'mainport', because it has appeared to be a main booster of the Dutch economy. On the other hand, the takeoff and landing of aircraft with time-slots of two minutes causes a lot of noise distur-

bance to people living nearby. There are other dangers too. On October 4 1992, an EL -AL Boeing 747 cargo plane crashed on the Bijlmermeer, a densely populated 1960s urban extension of Amsterdam. Now, seven years later, a special parliamentary inquiry committee has been set up to find out what happened and did not happen. Civil servants, politicians and even the prime minister are embarrassed by the answers. At the same time, the future of Schiphol Airport is one of the main political issues being debated in the Netherlands today. For economic reasons the future growth of Schiphol is a government policy priority. For environmental reasons, the same government wants to curb growth and is considering building a complete new national airport on a site where it wouldn't cause so much harm. If it does so, the problem of what will happen to the existing Schiphol City will be number 1 on the agenda.

Schiphol Airport is a "global city". As to its passenger turnover, it rates 5th in Europe (cargo: 4th). It is the hub of KLM (Royal Dutch Airlines) and has an important distribution function, with 30 per cent of passengers transferring from intercontinental flights to destinations within Europe or vice versa. Schiphol Airport has a clear planning concept. Tangential runways pinwheel from a center that contains arrival/departure halls, shopping centers, office spaces, hotels and multi-layered car parking. Arrivals are located on the ground floor, and departure halls on the first, served by elevated motorways. The existing terminal is a clear, no-nonsense building from the 'sixties. It was designed by M.F. Duintjer and F.C. De Weger (1961-67) with a reserved interior design from Ko Liang Ie/Nel Verschuren. The growth of air-traffic necessitated an extension. The office in charge, NACO (Netherlands Airport Consul-

1 L'edificio denominato Schiphol Plaza, cuore dell'aeroporto, con la piazza antistante. Grazie al leggero blocco con fronte vetrato e allo spazio aperto della piazza è stato risolto l'angolo che si era venuto a creare tra il vecchio terminal degli anni Sessanta e il nuovo terminal ovest.
2, 4 Pianta del Plaza al livello 0 (arrivi) e 1 (partenze).
3, 5 Uno scorcio notturno e una veduta più generale della piazza con la rete viaria.

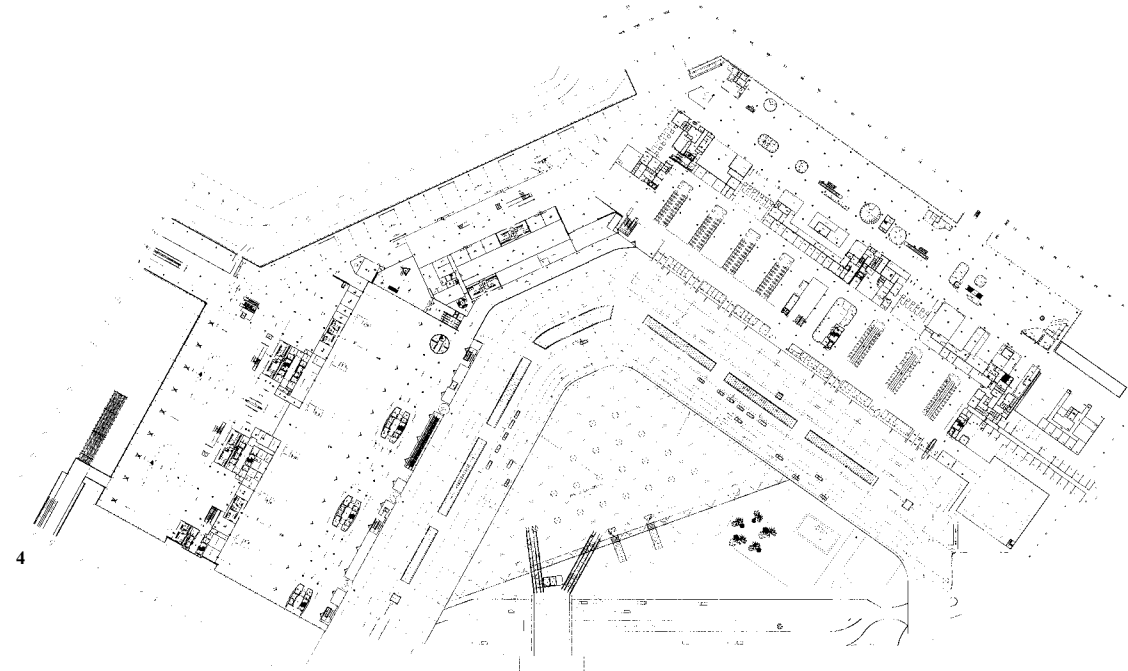
1 The building named Schiphol Plaza, the heart of the airport, with the plaza in front of it. The lightweight block with its glazed front, and the open space of the square, have solved the problem of the corner that has arisen between the old 1960s terminal and the new west terminal building.
2, 4 Plans of the Plaza on levels 0 (arrivals) and 1 (departures).
3, 5 A view by night and a more general view of the square showing the road network.



2



3



4

0 50 100 MT



5



tancy), specializes in this problem. In 1988 a new master plan was needed. For that reason the Amsterdam office of Benthem Crouwel Architects was approached. At that moment, Benthem Crouwel was a small firm, employing not more than ten people and with a growing reputation for a mild kind of high-tech architecture in the Netherlands. Benthem Crouwel Architects made orientation trips to study airport designs all over the world. They came back with the conclusion that the original concept of Schiphol Airport might be one of the best ever invented. Therefore they based their master plan on that original concept.

But their dilemma was that the very growth of an airport can nullify the validity of an original concept that had proven good in the past. Accessibility and congestion became critical factors. Schiphol Airport still has only one link with the Netherlands motorway-system. The airport is now connected with the railway network by an underground station, that will be extended to receive the high-speed trains which will connect Amsterdam with Lille and Paris in the next century.

New runways are being planned outside the existing pinwheel structure, and will cause excessive distances between piers and the arrival/departure halls. This creates a problem, due to the importance of Schiphol for transfer-passengers. The well-cherished "one-terminal concept" will have to be abandoned because satellites have to be built outside the logical, pinwheel organisation of the existing airport. Therefore, the introduction of a light train link ("people-mover") is being considered, to secure fast connections. At the same time, the acute demand for additional passenger capacity is matched with the new condition of separating EC from non-EC passengers. The existing terminal building dating from the 'sixties will mainly be reserved for EC-passengers, while the new Terminal West, designed by Benthem Crouwel (1989-93), will be for intercontinental passengers.

The architects maintained the original concept of the "one-terminal airport" and have organized their newly-designed Terminal building in the same manner as the existing one: with arrivals on the ground floor, departures on the first. In doing so, they provide smooth and efficient horizontal links between the one and the other. On the landside there is a huge hall for checking-in, on the airside there are shops, restaurants and bars, sometimes on top of 'tables' inserted in the main hall (one of which was designed by Nigel Coates). Within the section there is a 'tube' reserved for the people mover and on top of this, a slab has been built to contain office space, business-class lounges and even a casino. The Terminal West building is situated at almost right angles to the existing one from Duintjer. The resulting "arm-pit" almost automatically produced a space destined to become the "main square" of Schiphol City. It gives access to the main arrival halls of both terminals through a surrounding shopping mall. It is located on top of the underground railway station and Benthem Crouwel have covered it over with a steel-skeleton supported 'cupola', that looks very generous from the inside, and is covered with vegetation on the outside. Furthermore, this complex is connected by passerelles to the adjoining parking spaces and offices.

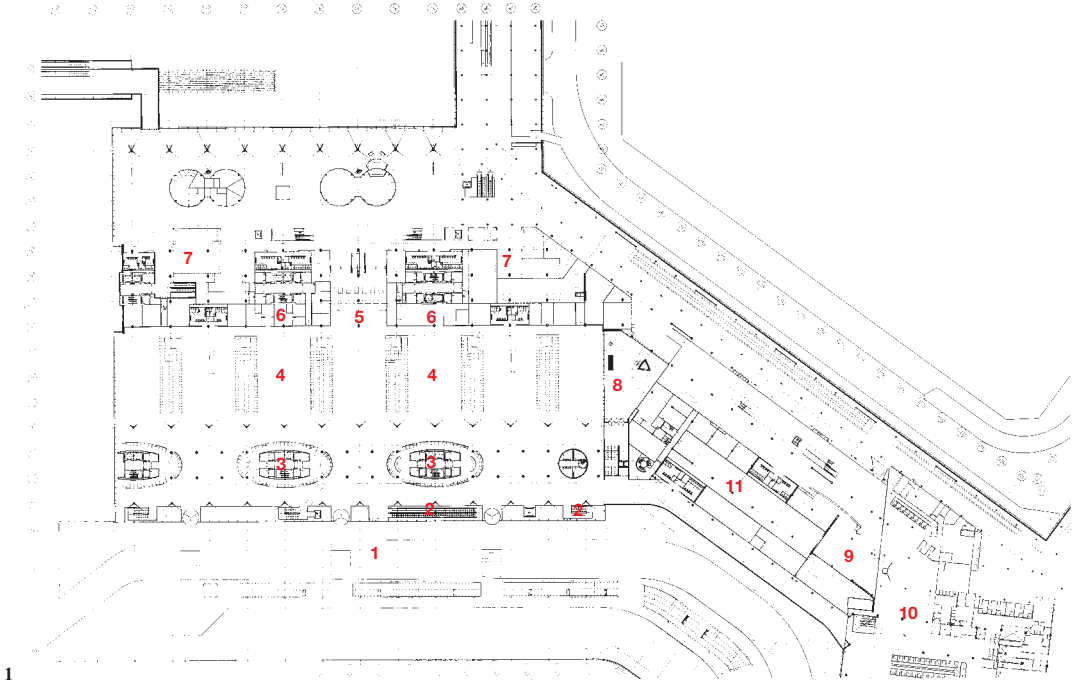
By adding this covered 'square' ('triangle') between the old and the new terminal building, the architects have really added some urban sense to the airport. Now there is a space in which you can hang around, without feeling that you are being chivvied by modern transport devices. The same goes for the terminal building itself. The relaxed curved roof originated when the demand for the people mover was introduced and the office building had to be shifted more to the landside. Before these "facts of life" affected the design, the concept consisted simply of a horizontally layered cake of programmes. Now, the curved roof provides a moment's relaxation for air travellers on the move.



Pagina a fronte: l'interno del Schiphol Plaza. La copertura è costruita su uno scheletro d'acciaio e all'esterno è rivestita di vegetazione.
1 La hall del World Trade Center con l'installazione dell'artista Dale Chihuly.
2, 3 Vedute generale e di dettaglio delle torri del World Trade Center.

Facing page: the interior of the Schiphol Plaza. The roof is built on a steel frame and is clad with vegetation on the outside.
1 The World Trade Center hall with an installation by artist Dale Chihuly.
2, 3 General and detailed views of the World Trade Center towers.





1



2

- 1 auto, taxi
- 2 collegamento piano terra
- 3 biglietteria
- 4 area check-in
- 5 controllo
- 6 locali di servizio
- 7 tax free
- 8 patio
- 9 casinò
- 10 terminal esistente
- 11 impianti

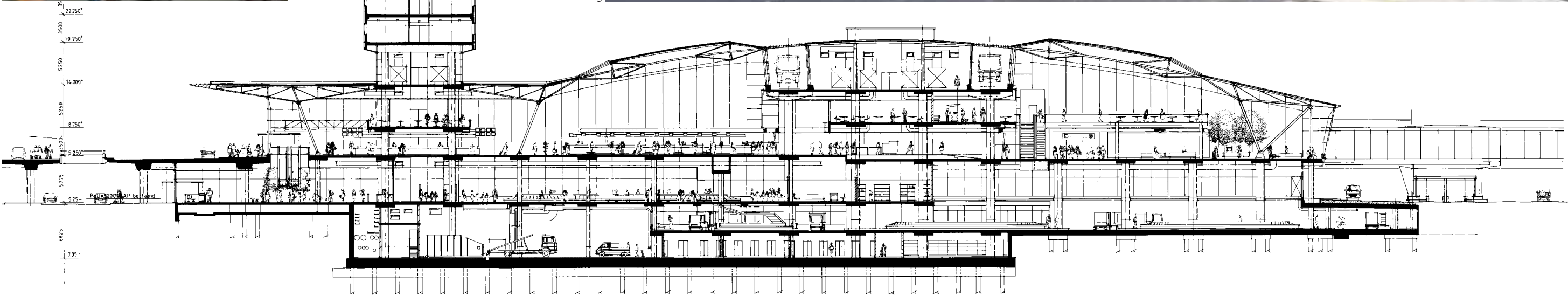
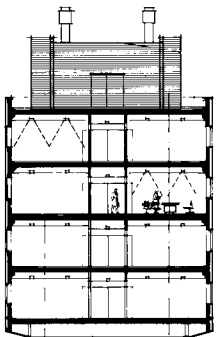
- 1 cars, taxis
- 2 ground floor link
- 3 ticket office
- 4 check-in area
- 5 control
- 6 service rooms
- 7 duty free
- 8 patio
- 9 casino
- 10 existing terminal
- 11 systems



3

- 1 Pianta del terminal ovest al livello delle partenze.
- 2, 3 L'area partenze e la zona commerciale del terminal ovest.
- 4 Sezione trasversale.
- 5 Il terminal visto da est.
- 6 Il fronte ovest nella sistemazione temporanea. Verrà infatti realizzato un ampliamento che si svilupperà su moduli di 50 metri fino a raggiungere una lunghezza massima dell'edificio di 350 metri.

- 1 Plan of the west terminal on the departure level.
- 2, 3 The departure area and west terminal shopping area.
- 4 Cross-section.
- 5 The terminal seen from east.
- 6 The west front in its temporary arrangement. This is in fact due to be enlarged by 50-meter modules to reach a maximum building length of 350 meters.



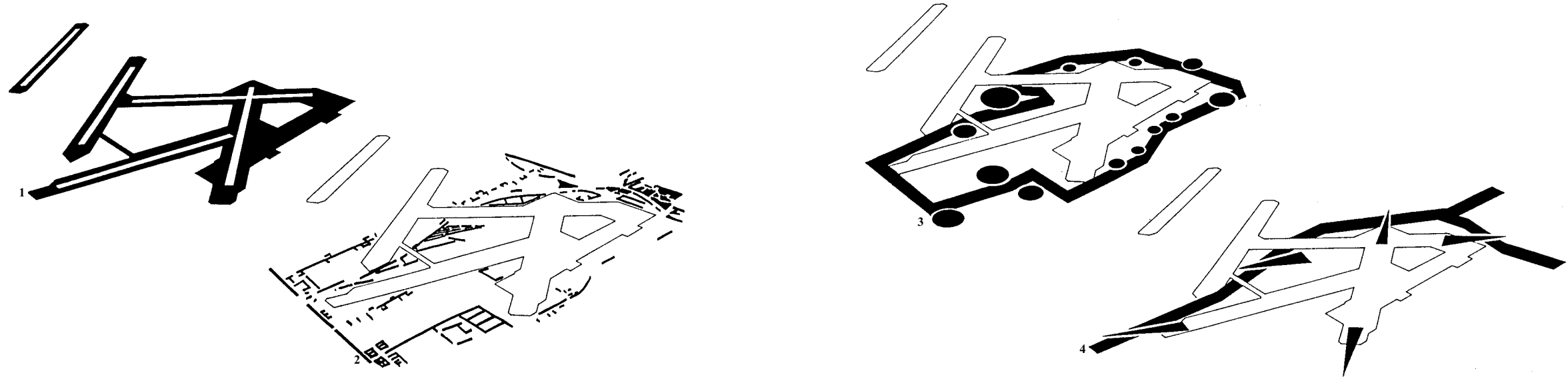
5



6

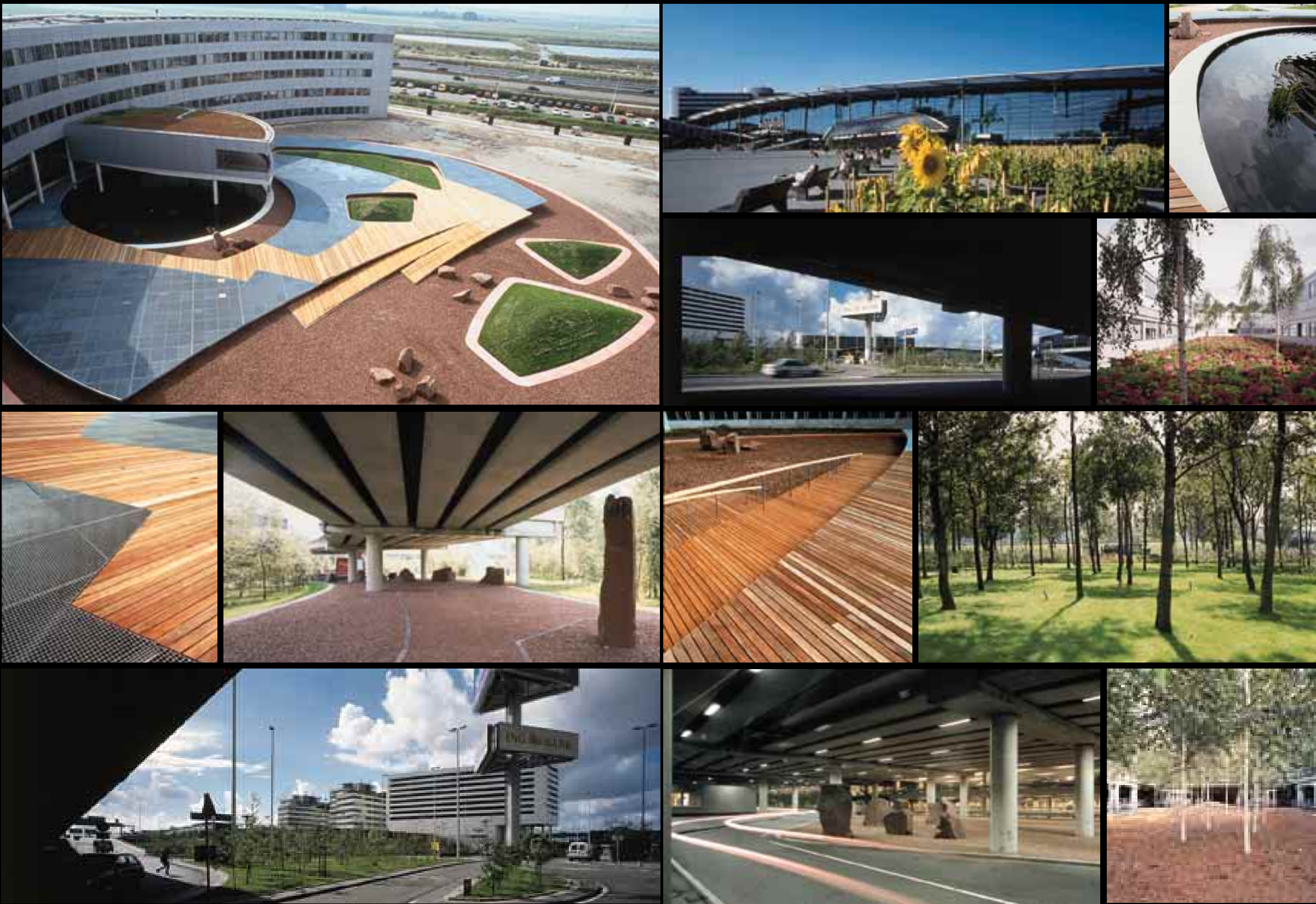
1-4 *The landscape design of the airport, by studio West 8, summarised in four diagrams. From left to right: airside, green fragments, ring and parks, views on airside.*

Pictures bottom: the precision and diversification of West 8's project rendered by the composition of detailed views (photos by Jannes Linders and Jeroen Musch).



La piantagione di betulle crescerà come controparte discreta degli edifici, dei cartelloni e delle infrastrutture. La "nube verde" metterà in prospettiva le facciate e i viadotti e collegherà tutte le parti dell'aeroporto in un'isola coerente – per immagine e atmosfera – al polo meridionale di Amsterdam. Una coppia di nuclei verdi è collocata lungo la circosvallazione di Schiphol: il parco "Cuneo verde" costituisce un ingresso vegetale al terminal dall'autostrada, Schiphol Sud-Est, Schiphol Sud e l'Eindhoven sono tutte aree commerciali il cui piano è stato redatto da Benthem Crowell e i cui spazi pubblici sono stati progettati da West 8. Per il centro direzionale progettato dall'architetto Quist, West 8 ha disegnato un giardino. L'ingresso a questo edificio sarà, come quelli degli altri edifici di Schiphol, sottolineato da grandi aiuole fiorite tonde. Ogni due mesi vi verranno collocate piante fiorite e multicolori diverse, tipiche dei cortili olandesi, come tulipani, gigli, girasoli e dalia.

Inoltre West 8 ha realizzato numerosi spazi speciali come parcheggi, un osservatorio per guardare gli aerei, dei patio e la piazza Jan Dellaert. L'area di ingresso all'atrio degli arrivi e delle partenze è un grande vuoto che offre ai passeggeri orientamento, luce solare e aria fresca. La piazza è pavimentata in color antracite, con una grande pensilina per i taxi e gli autobus di linea. Nell'angolo meridionale della piazza c'è una scultura d'acqua dell'artista Carel Visser. La circonda una fitta griglia di aiuole fiorite e banchi quadrati. *(West 8)*



The explosive growth of Schiphol Airport and its ambition to become a main port have made investments in landscaping necessary. A thorough handling of the new areas and a revision of the existing green were needed because of sharply rising exploitation costs. West 8 developed a strategy for a green airport that is based on the systematic planting of birches in all empty and unused spaces. Old areas of shrubbery with thorn and ornamental bushes were cleaned up and also planted with birches. 25,000 trees augment this birch plantation every planting season.

Birches are very suitable for airports because large birds do not like to sit on thin and flexible branches and birch seeds do not appeal to them either. As a result, there are no flocks of birds at Schiphol to damage jet engines. The birches grow in clover that forms bright green cushions on the ground and as nitrogen compound fertilise the soil in a natural way. Because it has a life span of one year, a beekeeper has put beehives there so the clover will be sown out again and again. When the trees grow, the clover will make way for grasses.

The amount of times it will be mown every year will determine whether there will be a lawn or a flowery meadow. The birch plantation will grow into an unpretentious green contrast to the buildings, billboards and infrastructure. The "green haze" will put into perspective the facades and viaducts and will bind together all parts of the airport into a coherent enclave – in imagery and atmosphere – on the south axis of Amsterdam.

A couple of green cores are situated along the Schiphol ring road: "the Green Wedge" park is a green entrance from highway to terminal, Schiphol South-east, Schiphol East and the Eindhoven are all business areas with urban plans by Benthem Crouwel Architects and public spaces designed by West 8. For the headquarters designed by the architect Quist, West 8 designed a garden.

The entrance to this building will, just like those of all other buildings at Schiphol, be accentuated by large flower boxes. Every two months different colourful and flowering plants typical of Dutch front yards such as tulips, lilies, sunflowers and dahlias, will be planted. Furthermore West 8 have created a number of specific spaces such as parking lots, a place for plane spotters, gardens, patios and the Jan Dellaert Square.

This entrance area at the arrivals and departures hall is a large void that offers travellers orientation, sunlight and fresh air.

The square has an anthracite-coloured pavement with one large cantilever for taxi and bus travellers. Placed in the south corner of the square is a water artwork by artist Carel Visser. A dense grid of flower boxes and square benches surrounds it. (West 8)

Mario Bellini

Testo di Franco Purini
Fotografie di Gabriele Basilico

Nuovi padiglioni della Fiera di Milano al Portello, Milano

Text by Franco Purini
Photographs by Gabriele Basilico

The new Portello pavilions at the Milan Trade Fair

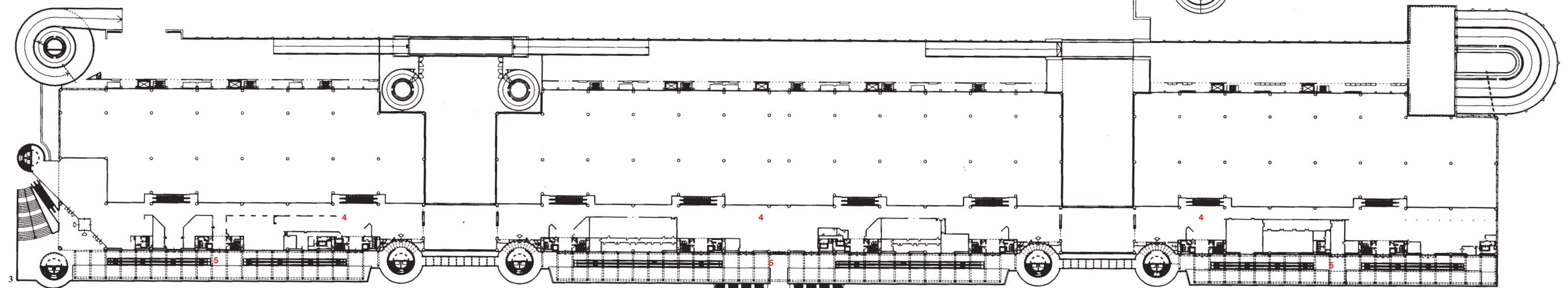
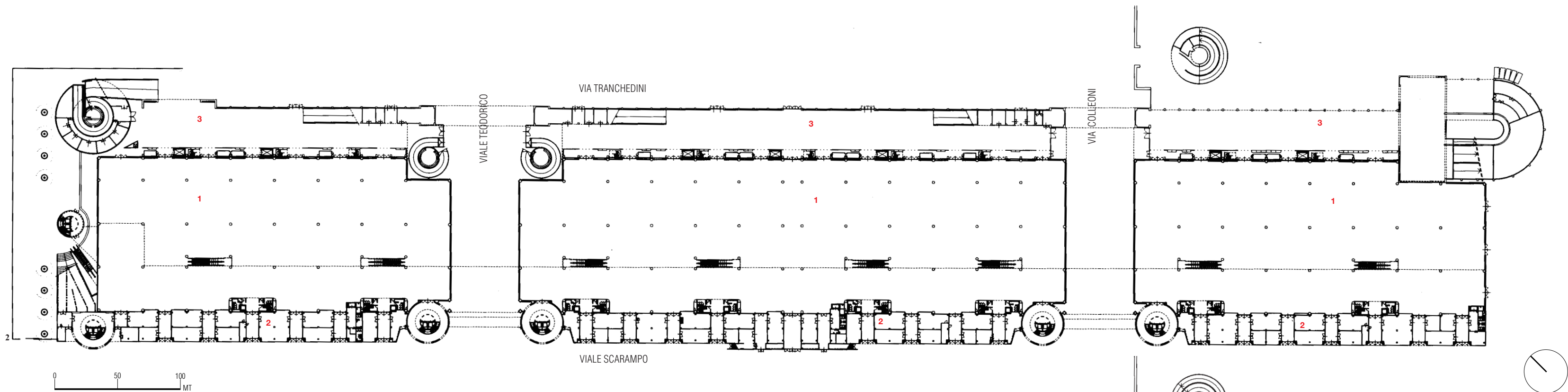
Negli ultimi dieci anni quasi dovunque le fiere hanno subito una ristrutturazione: l'addensamento, sviluppatosi in un lungo arco di tempo, di padiglioni di forma e dimensione differente ha dovuto cedere il passo a una nuova "corporate image". La Fiera di Milano di Bellini traduce in forme sobrie e compatte la propria posizione nella città perpetuando la concretezza del linguaggio urbano, con la leggera differenza di una monumentalità autonoma.

Trade fairs have re-structured themselves almost everywhere in the past decade. The historical agglomeration of a variety of halls has had to yield to a new corporate image. Bellini's Fiera in Milan has thematized its location in the city using calm and stable forms, passing on the massive substance of its urban language with the subtle differentiation of autonomous monumentality.



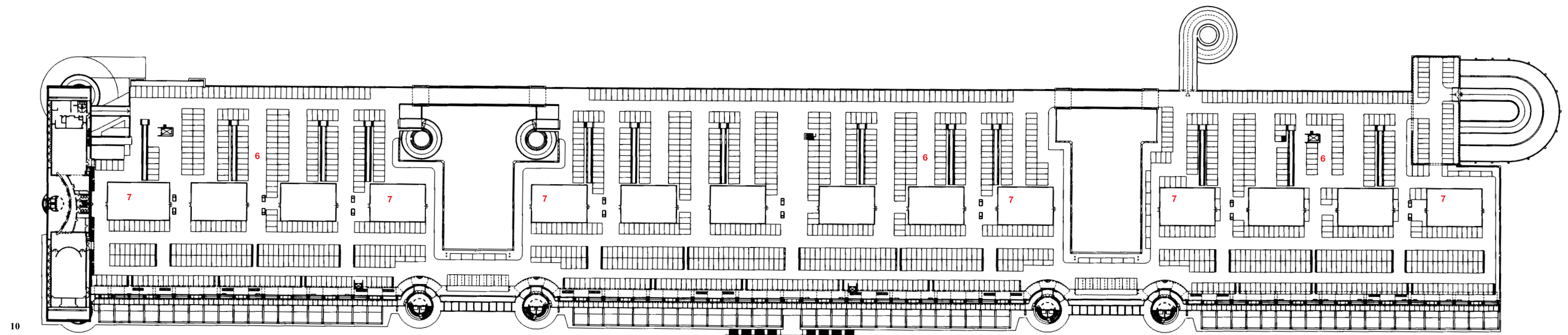
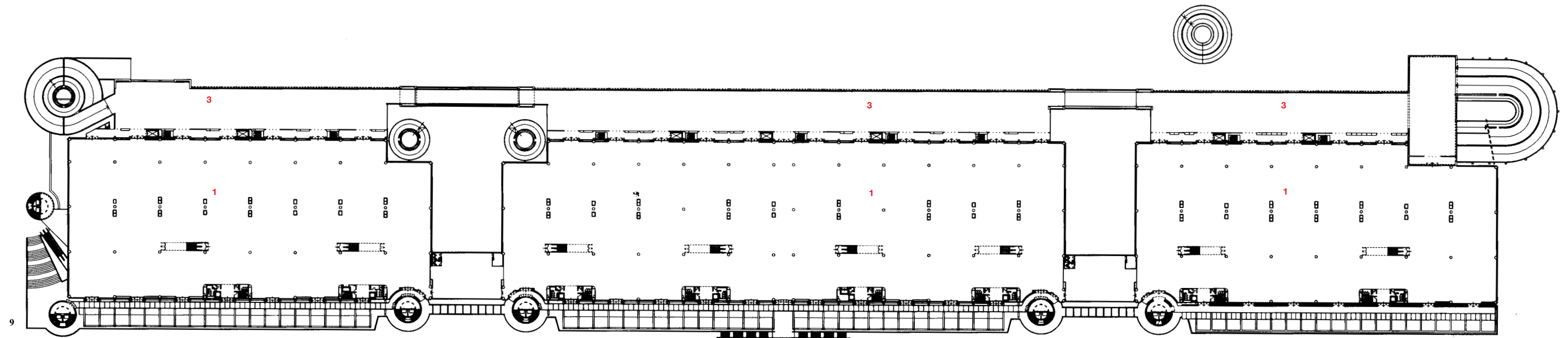
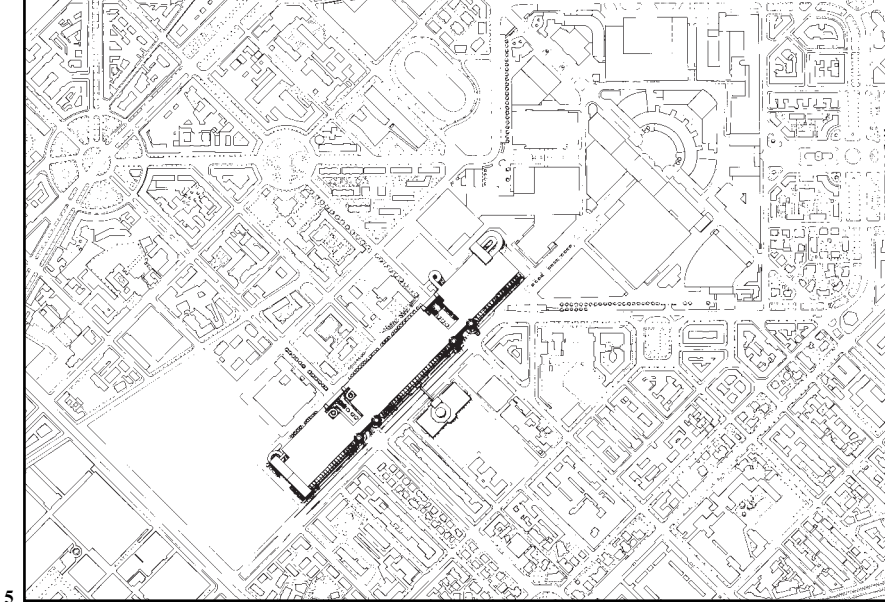
Sopra: scorcio del fronte su viale Scarampo. Sotto: particolare del sovrappasso su viale Teodorico.
Above: perspective view of the front along viale Scarampo. Below: detail of the overhead passageway across viale Teodorico.





- | | |
|---|---|
| 1 area espositiva | 1 exhibition area |
| 2 locali impianti, magazzini | 2 systems rooms, storage |
| 3 percorsi veicolari di servizio | 3 vehicular service roads |
| 4 soppalco con funzioni ricettive e di servizio | 4 raised gallery serving reception and service purposes |
| 5 percorso pedonale pubblico | 5 public pedestrian route |
| 6 parcheggio auto | 6 car parking |
| 7 locali impianti | 7 systems rooms |





1, 4 Prospetti su viale Scarampo e su via Tranchadini.
2, 3 Pianta alle quote +0,00 e +7,00.
5 Planimetria. Il nuovo complesso si configura come un lungo edificio in linea con una volumetria compatta.
6, 7 Foto aeree dell'intervento in rapporto alla città e al recinto fieristico preesistente (foto Fiera di Milano).
8 Schizzo planimetrico di studio.
9, 10 Pianta alla quota +15,00 e a livello della copertura.
11 Il fronte su viale Scarampo visto da sud-est.

1, 4 Elevations on Viale Scarampo and Via Tranchadini.
2, 3 Plans at levels +0.00 and +7.00.
5 Site plan. The new complex is configured as a long in-line building with a compact volume.
6, 7 Aerial photos of the work showing its relation to the city and to the pre-existent trade fair area (photo Fiera di Milano).
8 Study sketch of site plan.
9, 10 Plans at level +15.00 and at roof level.
11 The front on Viale Scarampo seen from south-east.

Progetto *Project*: Mario Bellini Associati
Direzione del progetto *Project management*: Direzione Tecnica Fiera di Milano
Strutture *Structural engineering*: Redesco
Impianti *Systems*: Intertecno
Computi metrici e specifiche tecniche *Calculation and technical specifications*: SPI – Società Progettazione Integrata
Analisi compatibilità ambientale *Analysis of environmental compatibility*: Paolo Centola – Politecnico di Milano
Analisi viabilità e traffico *Roads and traffic analysis*: Giorgio Goggi – Politecnico di Milano
Direzione lavori *Works management*: ATI-ELC Electroconsult; Tekne

Imprese di costruzione *Contractors*: Associazione temporanea di imprese (opere civili) *Temporary association of firms (civil works)*: CMC, Ravenna; Maltauro, Vicenza; Recchi, Torino
Turin; Frabboni, Bologna; Pizzarotti, Milano *Milan*.
Associazione temporanea di imprese (impianti) *Temporary association of firms (systems)*: Crystal, Saint Andres les Lilles; Consorzio Italtel Telesis, Milano *Milan*;
Kone Corporation, Helsinki
Committente *Client*: Ente Autonomo Fiera Internazionale di Milano

Sono passati già otto anni da quando il progetto di Mario Bellini per l’ampliamento della Fiera di Milano al Portello Sud fu pubblicato da questa rivista, che oggi lo ripresenta ultimato e ormai pienamente inserito nella vita della capitale lombarda. Nonostante otto anni non siano molti quel periodo sembra remoto. È cambiato tutto, in Italia e fuori. È scomparsa la divisione del mondo in due blocchi, la globalizzazione detta leggi unificate e totali che contraddicono clamorosamente le logiche locali e il relativismo cui sembra tendere per altri versi il pensiero contemporaneo; il mercato è divenuto il paradigma assoluto della libertà e della qualità; la cultura si è allineata ai moduli della comunicazione mediatica, che esige le reiterazioni e le ridondanze del messaggio, peraltro da consumare istantaneamente; la moda impone visioni caleidoscopiche e instabili del corpo, un corpo di sintesi artificializzato ed estraniato come una statua parallela e autonoma rispetto all’anima di chi lo abita, quasi l’abitante del corpo fosse un ospite temporaneo che può per questo considerare il suo involucro fisico come il campo di inquietanti sperimentazioni metamorfiche, come simulacro piegato all’uso narcisistico di uno specchio ideale e compiacente; l’arte si profila come una nuova metafisica che incontra la dimensione di massa in un’apoteosi leggendaria che trasforma gli artisti nei nuovi santi di questa fine del Novecento. Preda di accelerazioni spasmodiche verso eccessi neoespressionisti o neobarocchi l’architettura si è anche messa a gareggiare con gli orizzonti alieni e prometeici della tecnologia aerospaziale, cui ruba le figure di una fantascienza imminente, i materiali costruttivi, l’ossessione neocolonialista di chi vuole appropriarsi attraverso un controllo integrale dei cicli naturali; circola un vento mistico che mescola suggestioni di stampo new age a elitarie e astratte preoccupazioni ecologiste, nelle quali affiora troppe volte un opportunistico rifiuto delle contraddizioni e dei conflitti che accompagnano da sempre l’evoluzione dell’abitare. Nel frattempo stenta ad affermarsi una politica ambientale che sappia utilizzare i limiti dello sviluppo come strumento di evoluzione più consapevole, meno superficialmente efficientista, teso alla conferma di tutto ciò che conserva, in maniera appartata e sommersa, un significato umano e la possibilità che la sua validità tecnica si prolunghi nel futuro. Coinvolta in questi veri e propri sommovimenti irreversibili degli assetti strutturali e sovrastrutturali del mondo l’architettura vuole oggi competere alla pari con le forme più libere dell’arte, come per esempio la scultura, inseguendo allo stesso tempo l’universo pubblicitario nella ricerca di icone fulminanti che abbiano la capacità dello slogan di provocare imprinting comportamentali e l’attitudine a suscitare confortanti e non innocenti evasioni nelle regioni ideali di un desiderio collettivo omologato e pervasivo. Nonostante questa autentica rivoluzione in atto la mole belliniana appena terminata non appare in alcun modo come un’opera superata, un’architettura terminale il cui valore consiste soprattutto nella testimonianza di una stagione conclusa. Il grande muro lombardo che l’architetto milanese ha eretto nell’immediato ridosso della Fiera conserva intatta la sua forza insediativa e la sua natura di racconto metropolitano stratificato e plurale. Il carattere infrastrutturale di questo baluardo architettonico, di cui chi scrive aveva già parlato nel 1991, quando *Domus* illustrò il progetto, è ancora più esplicito e convincente che nei disegni. La sua composizione risulta chiaramente concepita come un sapiente collage di frammenti linguistici ciascuno dei quali portatore di una parte dell’identità urbana. Le scale a spirale, dalla trasparente carica simbolica, raccontano con il loro avvitar-si verso il cielo del movimento, emblema per eccellenza della dinamica della città. Le lunghe pareti innalzano al rango di fortificazioni la figura consueta delle quinte urbane spostando concettualmente il tipo della facciata dalla sua normalità tipologica, che la fa segno quasi omesso dell’avvicendamento prospettico degli isolati, verso una eloquente astrazione; i ponti che uniscono i tre vasti padiglioni espositivi introducono nella sequenza lineare dei blocchi un motivo sincopato, che drammatizza le pause. Severa e autorevole, la scrittura architettonica che sostiene questo manufatto s’inserisce con decisione nel paesaggio di questo importante settore di Milano, portando nel suo fuori scala



Sopra e sotto: il percorso in quota all’aperto parallelo ai padiglioni espositivi con il pergolato al livello inferiore.
Above and below: the overhead passageway at the opening parallel to the exhibition pavilions with the pergola on the lower level.



una vibrante nota utopica che si fa immediatamente canto all’avventura urbana, declinazione aggressiva di una sostanziale positività del progetto – oggi come dieci anni fa messo sotto accusa quale strumento di una trasformazione della città sostanzialmente inutile, pericolosa, generica e imposta dall’alto senza rispetto per la specificità dei singoli luoghi (accettazione lungimirante e architettonicamente vincente della congestione come mezzo per la definizione della centralità contro le sempre più accreditate tesi dispersive). L’alleanza tra il respiro metafisico dell’insieme e l’ispirazione futurista che ne anima alcuni elementi (una sintesi che fa pensare al mondo poetico di Angiolo Mazzoni) risulta nella costruzione ancora più efficace che negli elaborati grafici; la relazione organica con la maglia viaria si dimostra capace di esprimere tridimensionalmente una appartenenza radicale al tessuto milanese, reinterpretato nel grande fronte su viale Scarampo con una ricorrenza metrica rigorosa e incalzante che, nel suo monumentalizzare l’ordine costruttivo, rinvia alla sonora facciata della fabbrica filaretiana dell’Ospedale Maggiore. Le rigature orizzontali che ampliano in altezza la presenza della linea di terra – come se questa emanasse un’eco – rafforzano l’appartenenza del complesso edificio al genere dei manufatti di percepibile matrice geografica, quasi essi fossero una diretta funzione del suolo; gli elementi prefabbricati sono connessi senza alcuna enfasi tecnologica, quasi le diverse componenti combaciassero esattamente a causa di una magica attrazione magnetica, capace di renderle necessarie l’una all’altra; forte e compatta la volumetria sembra opporsi all’intorno, forse per rendere più prezioso l’accoglimento al suo interno delle cose da esporre, prodotti concettualmente sottratti alla funzione visiva e polarizzati esclusivamente sull’ambito di un lavoro specialistico. Per contro questa stessa chiusura si inverte a volte in cesure e ampie cavità atmosferiche, come quella che si apre sotto il gigantesco timpano, punto nel quale il serrato e geometrico ordito compositivo si accende di una nota acuta, che evoca lo spirito del colossale.

Portato a compimento con un’ottima capacità esecutiva e con tempi che in Italia sono abbastanza inconsueti per la loro relativa brevità, il progetto di Mario Bellini ha dimostrato quanto fosse giusta la sua scelta di non abbandonarsi alla diffusa retorica dell’edificio espositivo. A base di schermi elettronici e di seducenti, diafane pareti trasparenti questa inclinazione propagandistica e celebrativa si è imposta come una scelta pressoché obbligatoria quando si ha a che fare con il disegno di un edificio nel quale una moltitudine di persone incontreranno nel corso degli anni una moltitudine di eventi e di oggetti sotto i fari accecanti dei media. L’architettura di Mario Bellini si è sottratta a questa convenzione giocando sui toni alternativi della misura, della densità, delle laconicità, della forma duratura. Non rimane che augurarsi che questo nuovo, grande episodio dell’architettura lombarda sia accompagnato dalla realizzazione dei contigui progetti di Aldo Rossi, di Sergio Crotti e di Pierluigi Spadolini, chiamati ad ampliare ulteriormente le prestazioni della Fiera conferendole nello stesso tempo, assieme ai padiglioni belliniani, una più adeguata rappresentatività architettonica. In questo modo la ripresa a Milano dell’architettura civile, un genere poetico, prima ancora che etico e urbano, sarebbe indiscutibile e avrebbe effetti straordinari, non solo per la metropoli padana ma per tutte le città del mondo. Nel quadro descritto all’inizio di queste note l’affermazione di un’architettura non esibizionista, lontana dal gesto impulsivo ma attenta all’intensità del dettato, attuale senza la nevrosi della novità a ogni costo, capace di costruire un luogo ma anche di non restarne ostaggio, non può che risultare necessaria, attuale, urgente come la speranza.

Eight years have already gone by since the project by Mario Bellini for the Portello Sud extension of the Milan Trade Fair was published by this magazine. Today we present it in its finished state, by now fully integrated into the life of Lombardy’s capital city. Although eight years are not many, that initial date already seems remote. Everything has changed since then, in Italy and abroad. The world is no longer divided into two blocks. Globalization lays down

unified and total laws in flagrant contradiction of local logic and of the relativism towards which contemporary thought seems in other ways to be turning. The market has become the absolute paradigm of freedom and quality; culture has moved into line with the modules of media communication, which demands the reiteration and redundancy of the message for instant consumption; fashion imposes kaleidoscopic and unstable visions of the body, presented as an artificial and estranged synthesis, like a parallel and autonomous statue of its inhabitant’s soul; the body’s inhabitant looks as if he or she were somehow a temporary guest who can thereby consider his or her physical outer casing to be the field of disquieting metamorphic experiments, a simulacrum bent to the narcissistic use of an ideal and complacent mirror; and art is profiled as a new metaphysics, meeting the mass dimension in a legendary apotheosis that transforms artists into the new saints of this closing twentieth century. Meanwhile architecture, a prey to spasmodic accelerations towards neo-expressionist or neo-baroque excesses, has begun to vie with the alien and Promethean horizons of aerospace technology, stealing its figures of imminent science fiction, its constructional materials, and the neo-colonialist obsession of those eager to appropriate natural cycles through absolute control. A mystic wind is blowing which mingles suggestions that smack of new age, with elitist and abstract ecologist concerns and an all too frequent opportunist refusal of the contradictions

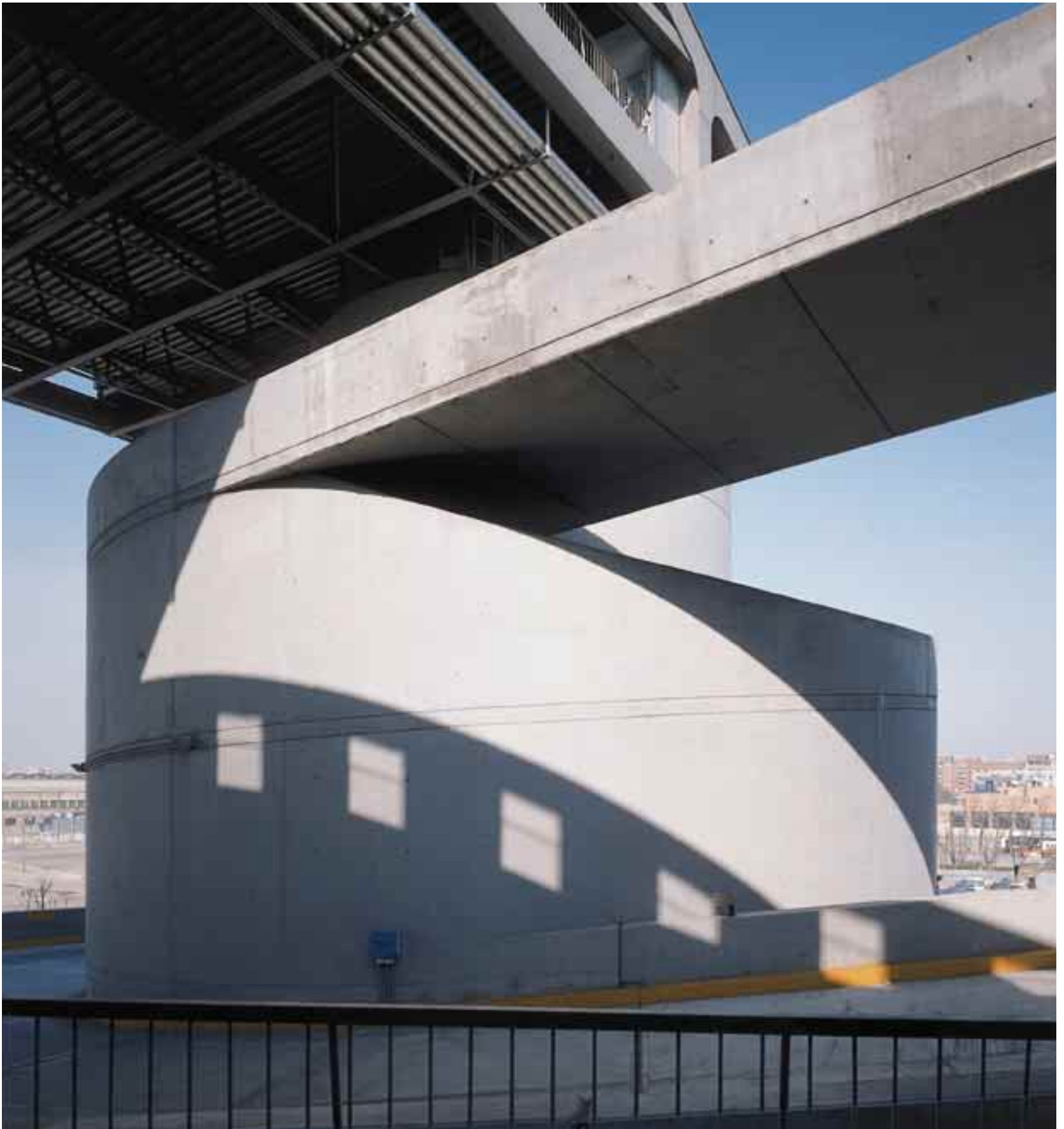


Dettaglio di facciata. Detail of facade.

and conflicts that have always attended the evolution of living. In the meantime it is difficult for an environmental policy to get off the ground with the capacity to harness the limits of development as an instrument of evolution with heightened awareness and a less superficial efficiency-mindedness, in an effort to confirm everything which discreetly conserves a human significance and the possibility of extending its technical usefulness into the future. Dragged into these truly irreversible upheavals of structural and superstructural situations, architecture now seeks to compete on an equal footing with freer forms of art, such as sculpture, while leaning on advertising to find striking icons as good slogans to provoke behavioural imprintings and to arouse comforting, not innocent, escapisms into the ideal regions of a homologated and pervasive collective desire. Despite this authentic revolution in progress, Bellini’s massive work recently completed appears in no way outdated or to be a terminal architecture evincing a season ended. The great Lombard wall erected by the Milanese architect right next to the Trade Fair retains its settled force and its nature as a stratified, plural metropolitan narrative. The infrastructural character of this architectural rampart, about which this writer had already spoken in 1991, when Domus illustrated the project, is still more explicit and convincing than in the drawings. Its composition is clearly conceived as a masterly collage of linguistic fragments each bearing a part of our urban identity. The spiral staircases winding into the sky seem to convey, through their transparent symbolic impact, a sense of movement which makes an apt emblem of this city’s driving force. The long walls raise to the

rank of fortifications what are customarily urban backdrops, conceptually shifting the facade type away from its norm. Thus it becomes an almost omitted sign of an alternating perspective of blocks running towards an eloquent abstraction. The bridges joining the three vast exhibition pavilions introduce into the linear sequence of the blocks a syncopated motif which plays down the pauses. Severe and authoritative, the architectural writing behind this work, it takes its place decisively within the landscape of this key sector of Milan, bringing into its imposing scale a vibrant utopian note. Immediately joining the urban adventure, it aggressively spells out the substantial positivity of an architectural design accused – today as it was ten years ago, of being the instrument of a basically useless, dangerous and generic transformation of cities imposed from on high, without respect for the specific character of single places. The alliance between the metaphysical breadth of the whole complex and the futurist inspiration that animates some elements of it (a synthesis reminiscent of the poetic world of Angiolo Mazzoni) is even more efficacious in the construction than in its graphic representation. The organic relation with the road network has given proof of its capacity to three-dimensionally express a radical sense of belonging to the fabric of Milan. This is reinterpreted in the spacious front looking onto Viale Scarampo. The rigorous and urgent metric recurrence of its monumental constructional order hints at the resonant facade of Filarete’s building for the Ospedale Maggiore. The horizontal stripes that vertically widen the presence of the ground – as if this might be heard as an echo – reinforce the fact that the building belongs among those with a perceptible geographic matrix. They almost seem to be a direct function of the ground, their prefabricated elements being connected without any technological emphasis, as if the different components were exactly matched by means of a magic magnetic attraction, capable of rendering each necessary to the other. Strong and compact, the volume and its plan seem to oppose their surroundings, perhaps in order to provide a richer setting for the things to be exhibited within, as products conceptually removed from a visual function and polarized exclusively onto the sphere of a specialized work. Conversely, this same effect of closure is at times reversed, by caesuras and broad atmospheric cavities such as the one that opens beneath the gigantic tympanum. Here for instance, the close-knit and geometric weft of the composition is lit up by an acute note that evokes the spirit of the colossal.

Carried through with an excellent executive capacity and completion times that are fairly unusual for Italy in their relative shortness, Mario Bellini’s project has demonstrated how right he was not to indulge in the widespread rhetoric of exhibition buildings. On the basis of electronic and seductive schemata and diaphanous walls, this propagandist and celebratory inclination has made itself almost obligatory in the designing of buildings where a multitude of people will be meeting in the course of years for a multitude of events and exhibits under the glaring spotlights of the media. Mario Bellini’s architecture has escaped this convention by playing on the alternative tones of measure, density, laconicism and lasting form. It only remains to be hoped that this impressive new episode in Lombard architecture will be accompanied by the realisation of the neighbouring projects left by Aldo Rossi, Sergio Crotti and Pierluigi Spadolini, who were appointed to extend the services of the Fair whilst at the same time giving it, together with Bellini’s pavilions, a better architectural representativeness. In this way the resumption of civil architecture in Milan, a poetic genre even more than an ethic and urban one, would be indisputable and would have outstanding effects, not only for Milan but for cities worldwide. Within the general picture outlined at the beginning of these notes, the affirmation of a non-exhibitionist architecture, far from the impulsive gesture but attentive to the intensity of its dictate, contemporary without the neurosis of novelty at all cost, capable of constructing a place but also of not being a hostage to it, cannot but prove necessary, in tune with the times and as urgent as hope itself.



1

1 Particolare della struttura del timpano che corona la testata nord-ovest del complesso.
2 Sezione prospettica trasversale dell'edificio.

1 Detail of the tympanum which crowns the north-west end of the complex.
2 Perspective cross-section of the building.



2



1

Domus 815 Maggio May '99

1 Veduta prospettica del fronte su via Tranchadini. Lungo questo lato sono raggruppati i percorsi veicolari di servizio.

2 Il complesso visto da ovest. Il timpano è impostato sui due cilindri vetrati che ospitano le risalite pedonali e sulla struttura in cemento con rampa elicoidale per le autovetture.

3 Particolare del pergolato su viale Scarampo alla quota +7,00.

1 Perspective view of the front on Via Tranchadini. Grouped along this side are the vehicle service roads.

2 The complex seen from west. The tympanum is set on two glazed cylinders containing staircases and on the concrete structure with a helicoidal ramp for vehicles.

3 Detail of the pergola on Viale Scarampo at level +7.00.

Domus 815 Maggio May '99



3



2



1



2

1 I percorsi pedonali aerei che sovrappassano viale Teodorico.
 2 Il collegamento tra due corpi di fabbrica verso viale Scarampo.
 3 Particolare di un sovrappasso con il cilindro che racchiude una rampa di servizio.

1 The overhead passageways across Viale Teodorico.
 2 The link between two sections of the complex towards Viale Scarampo.
 3 Detail of an overhead passageway with the cylinder enclosing a service ramp.



3

Fotografie di Asymptote Architecture

Photographs by Asymptote Architecture

Asymptote Architecture

Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni della Borsa, New York

Progetto: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture
e Hani Rashid
Direzione progetto: Elaine Didyk, John Cleater
Gruppo di progettazione: S. Hassler, S. Müller, V. Kleinekort,
M. Velasques, K. Estrada, H. Meyer, C. Ballestri
Strutture: HLW International
Ingegneria meccanica: Jaros Baum & Bolles Consulting Eng.
Illuminazione: L' Observatoire International
Committente: NYSE – New York Stock Exchange

The Advanced Trading Floor Operations Center in the New York Stock Exchange

Project: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture
and Hani Rashid
Projet architects: Elaine Didyk, John Cleater
Design team: S. Hassler, S. Müller, V. Kleinekort,
M. Velasques, K. Estrada, H. Meyer, C. Ballestri
Structural engineering: HLW International
Mechanical engineering: Jaros Baum & Bolles Consulting Eng.
Lighting: L' Observatoire International
Client: NYSE – New York Stock Exchange

Due progetti dello studio Asymptote hanno ottenuto negli ultimi tempi grande notorietà internazionale. Il primo è l'ampliamento polifunzionale del trading floor della Borsa di New York: nuove forme, nuovi materiali e nuove tecnologie, tra cui sessanta monitor incorporati nelle strutture e un tabellone per messaggi elettronico. Il secondo progetto, sempre collegato alla Borsa, è un ambiente virtuale interattivo che permette di conoscere più da vicino il funzionamento della Borsa, un'architettura progettata nei minimi dettagli ma all'interno di uno spazio immateriale. Una concezione futuribile dello spazio che diventerà sempre più importante nel percorso evolutivo dell'architettura.

Two projects by Studio Asymptote are currently arousing worldwide attention. An actually constructed multifunctional extension of the existing trading floor of the New York Stock Exchange. With new forms, new materials, new technologies. Sixty monitors are built in, along with a LED message board. The second project, likewise connected with the Stock Exchange, is an interactive Virtual Reality Environment for the better understanding of the way the Stock Exchange works. Perfectly implemented architecture in virtual space. A future in the space which will become increasingly more important for the development of architecture.

- 1 Il logotipo luminoso del New York Stock Exchange.
2 Particolare della parete curva con i monitor a cristalli liquidi.

- 1 The illuminated logotype of the New York Stock Exchange.
2 Detail of the curved wall with liquid crystal monitors.

1

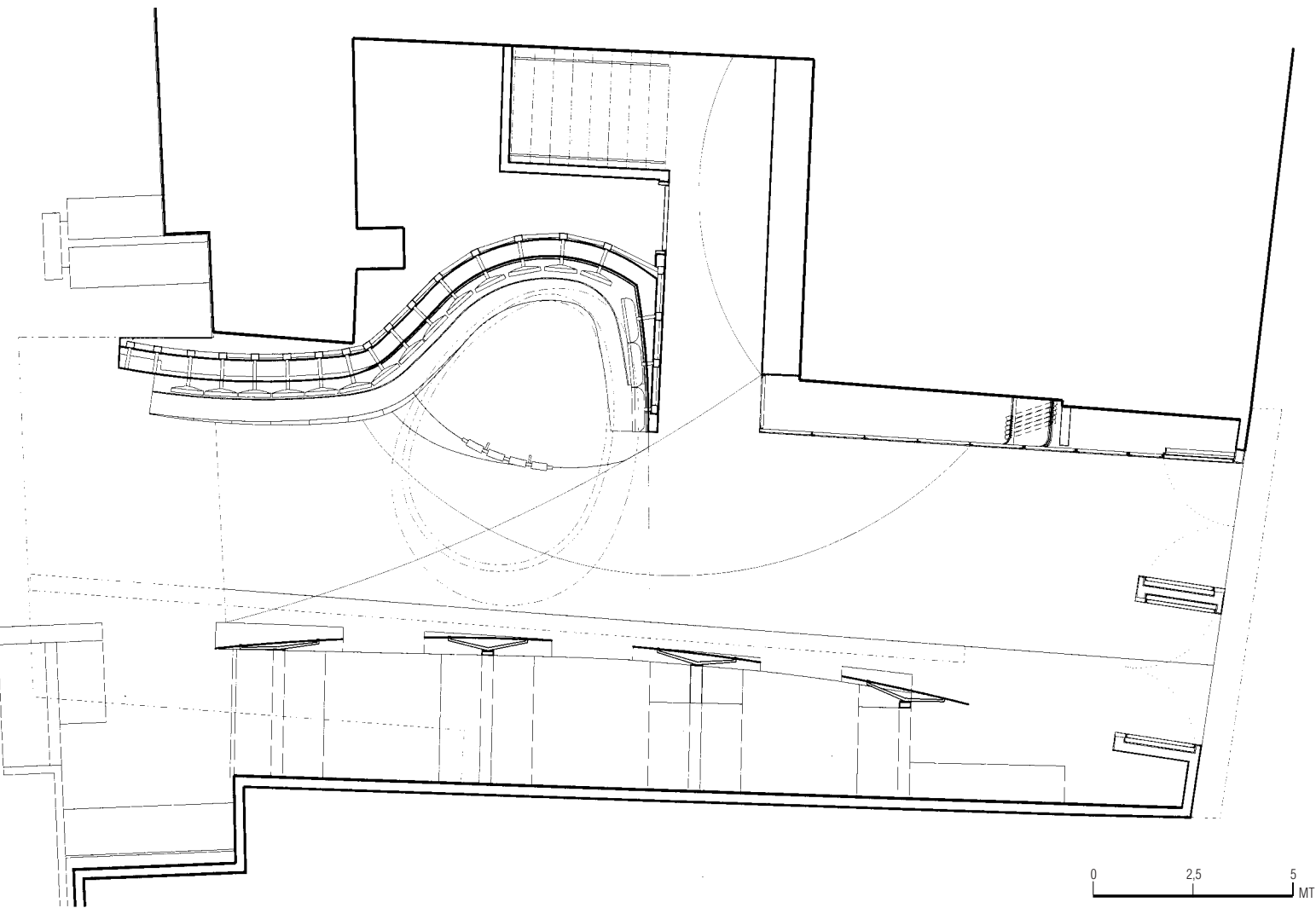
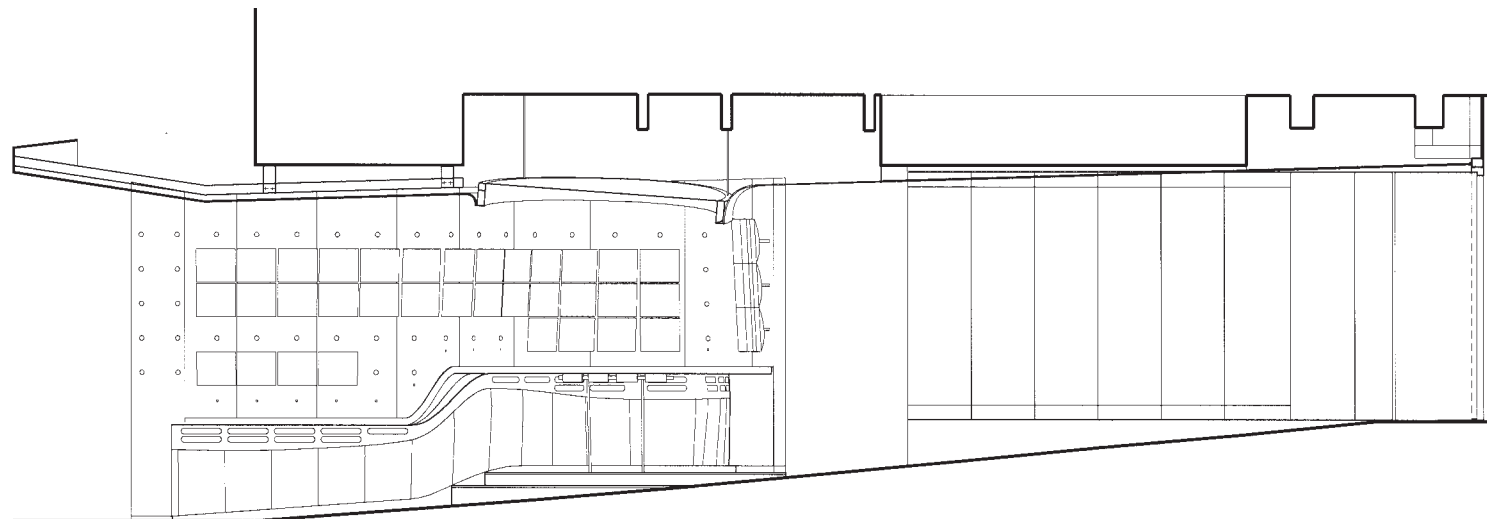


2



1

2



Il Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni è un ampliamento plurifunzionale alla sala delle contrattazioni preesistente della Borsa di New York. Il progetto è situato in un'area adiacente alla sala delle contrattazioni principale, di grande presenza architettonica, e sarà il centro del sistema nervoso della Borsa. Il progetto comprende anche il sistema di informazione 3DTF (Three-dimensional Trade Floor), collocato nella zona in cui viene principalmente consultato e utilizzato. La soluzione progettuale di Asymptote combina nuove forme, nuovi materiali ed efficienza funzionale con tecnologie raffinate, a formare un possente, visionario ampliamento alla sala preesistente. Il punto focale del progetto è una parete ondulata di vetro azzurro illuminata dal retro, con sessanta monitor a cristalli liquidi e schermo piatto ad alta risoluzione, che formano una vera e propria parete di dati collocata sopra un contenitore

d'acciaio a doppia curva che contiene gli impianti informatici e telematici. Un soffitto di metallo scultoreo ospita un grande apparecchio illuminante in posizione arretrata e un tabellone circolare a LED, oltre a un indicatore delle quotazioni che attraversa l'area della rampa per tutta la lunghezza. Al soffitto sono inoltre appesi divisori di vetro curvi illuminati che definiscono una zona di box per gli operatori posta trasversalmente all'area di lavoro principale. Il Centro è completato da un nuovo pavimento in resina epossidica con inserti d'acciaio inossidabile e da una grande parete decorata illuminata. Il progetto utilizza nell'insieme geometrie curvilinee, superfici riflettenti e traslucide e numerosi nuovi materiali, per evocare un forte senso del presente e del futuro della Borsa, in cui luogo e tecnologia si fondono. (dalla relazione di progetto)

The Advanced Trading Floor Operations Center is a multi-functional addition to the existing trading floor of the New York Stock Exchange. The project is located in an area adjacent to the architecturally impressive main trading room and will act as the nerve center for the Exchange. The design also incorporate the 3DTF into the area where it is prominently displayed and utilized. Asymptote's design solution combines new forms, materials and functional efficiency with high end technologies, to form a powerful visionary addition to the existing Trading Floor. Central to the design is an undulating back-lit blue glass wall that carries up to 60 high resolution flat screen LCD monitors effectively forming a curtain of data situated above a double-curved steel cabinet containing communication and computer equipment. A sculpted metal ceiling houses a large recessed elliptical



3

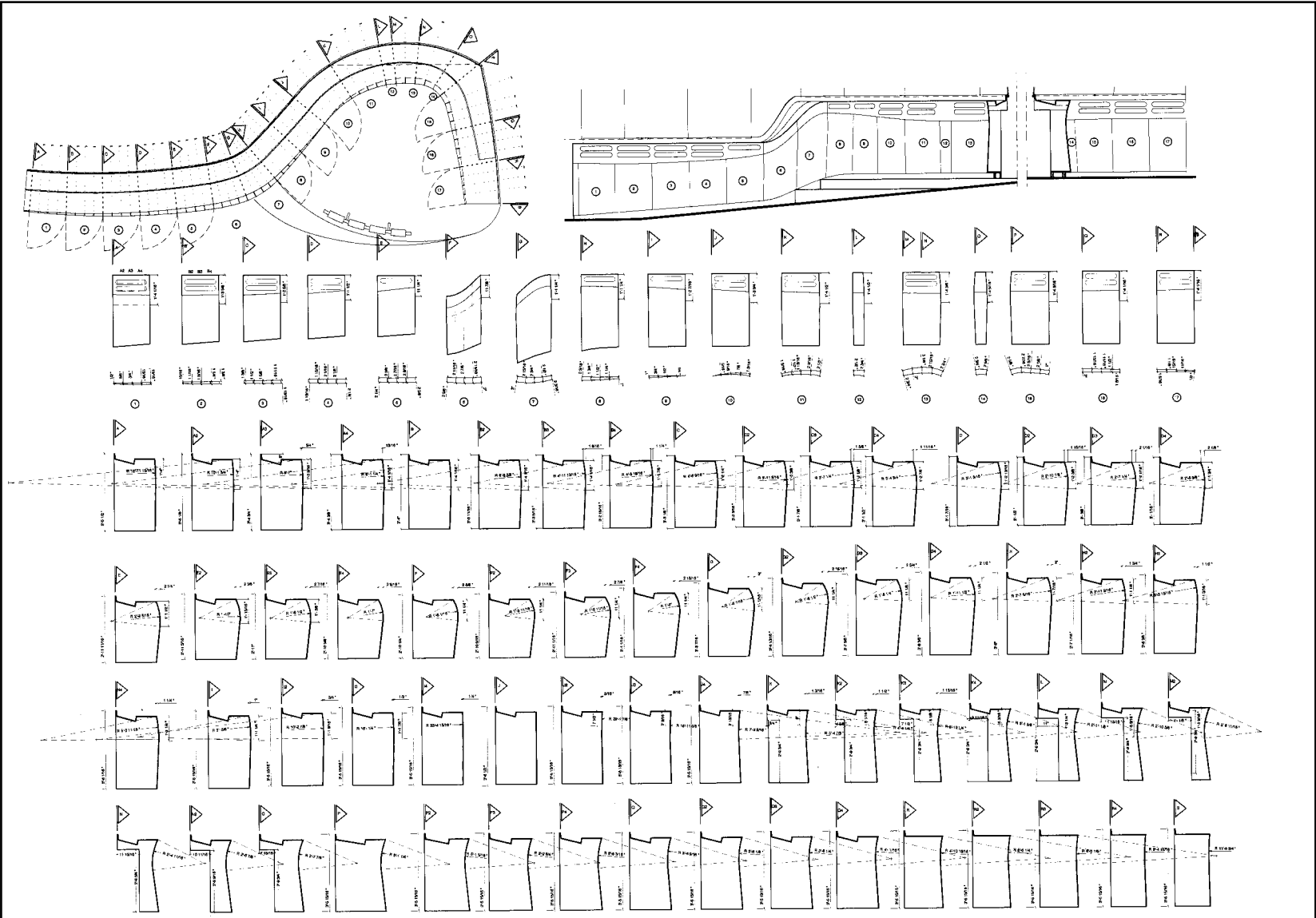
cal light source and a circular LED message board as well as a full length stock ticker that traverses the entire ramp area. Also within the ceiling are suspended and curved illuminated glass partitions that delineate an area of trading booths situated across from the main operations area. The Center is completed with a new epoxy floor with stainless steel inlays and a large illuminated graphic wall. The design as a whole utilizes curvilinear geometry, reflective and translucent surfaces and a number of new materials to evoke a powerful sense of the present and the future of a Stock Exchange where technology and place are fused. (from the architects' report)



4

1, 2 Sezione longitudinale e pianta.
3, 4 Due vedute della sala operativa. S'intravede il vecchio edificio della Borsa al cui interno s'inserisce l'intervento che è stato previsto come ampliamento della sala contrattazioni esistente. Lo spazio è definito da una parete in vetro curva, dietro la quale è posto un contenitore in acciaio che ospita gli impianti informatici. A pagina 46. In alto: pianta e sezioni della zona centrale del progetto. In basso: scorcio della sala che mette in risalto l'utilizzo di superfici riflettenti e traslucide. Il soffitto è realizzato in metallo.

1, 2 Longitudinal section and plan.
3, 4 Two views of the trade floor. Visible is the old Stock Exchange building which encloses the new project, designed as an extension of the existing trade floor. The space is defined by a curved glass wall, behind which a steel container houses the information technology equipment. On page 46. Top: plan and sections of the new central zone. Bottom: perspective view of the floor showing the use of reflecting and translucent surfaces. The ceiling is made of metal.



3DTF: La Borsa Virtuale di New York
3DTF: The Virtual Trade Floor in New York

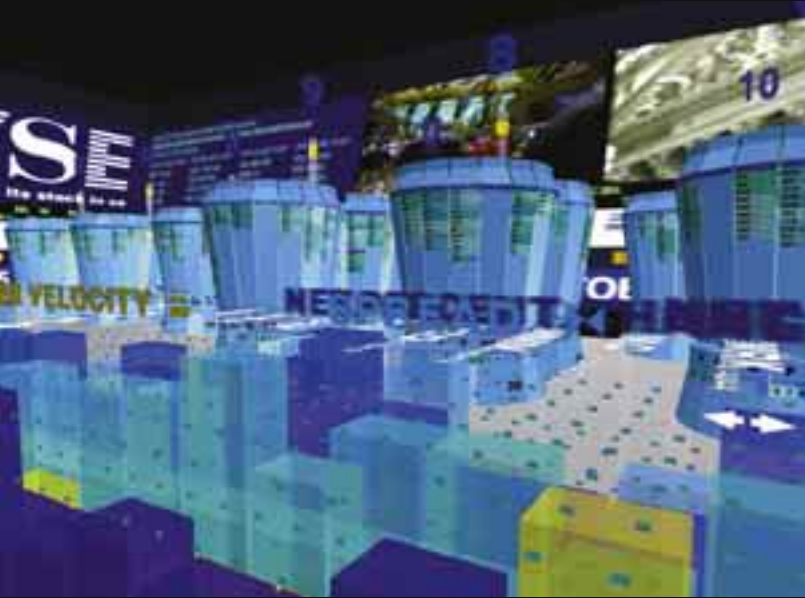
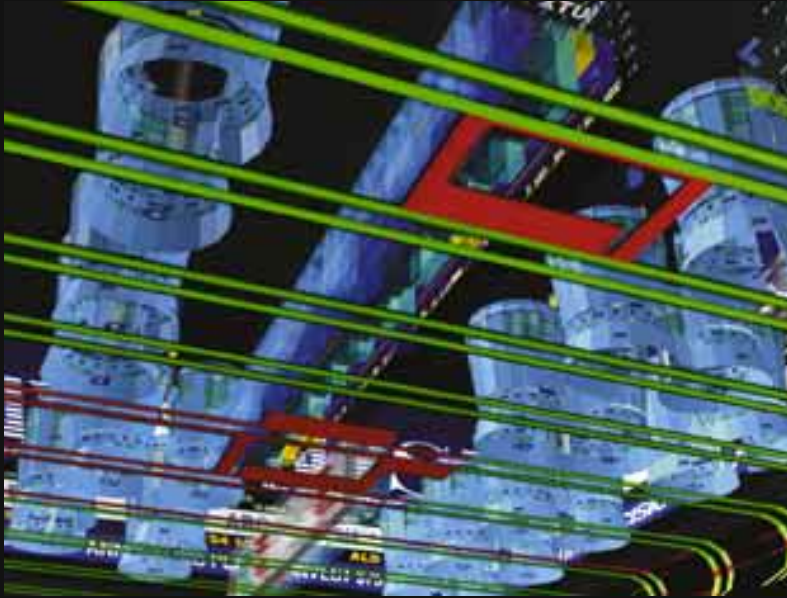
Progetto *Project*: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture e and Hani Rashid
Direzione progetto *Project architect*: Sabine Müller, Jan Loeken
Gruppo di progetto 3 *Design team 3*: David Serero, Carlos Ballestri, Remo Burkhard
Gruppo di progetto 2 *Design team 2*: Florian Baier, Tobias Wallisser
Gruppo di progetto 1 *Design team 1*: Suzanne Song, Takeshi Okada
Programmatori *Programmers*: RT-Set, SIAC
Committenti *Clients*: NYSE, SIAC



In questa pagina: tre immagini del display panoramico collocato all'interno della sala operativa della Borsa newyorkese. L'interrelazione di flussi informativi, dati e modelli di correlazione dà vita a un ambiente virtuale tridimensionale.

On this page: three pictures of the panoramic display situated on the New York Stock Exchange trade floor. The interrelation of information flows, correlation data and models, creates a three-dimensional virtual environment.





Il 3DTF (Three-dimensional Trade Floor), la “Sala delle contrattazioni tridimensionale”, è il primo ambiente di realtà virtuale di grandi dimensioni del suo genere e integra le competenze progettuali e ideative di Asymptote con l’esperienza applicativa e le capacità di ingegnerizzazione della SIAC e della RT-Set. Il 3DTF è un display panoramico di dati che unisce flussi informativi, dati e modelli di correlazione in un unico ambiente virtuale tridimensionale senza soluzione di continuità. Il modello presenta in tempo reale agli utenti azioni e fatti sotto forma di spazio navigabile totalmente interattivo, con infinite possibilità di movimento e di visione. La collocazione del 3DTF lun-

go l’attuale sala delle contrattazioni consente agli addetti di avere una conoscenza più approfondita delle molteplici variabili e della complessità che si dispiega nel corso delle sessioni di contrattazione. Asymptote ha utilizzato il VRML (Virtual Reality Markup Language) e raffinati applicativi CAD nel progetto e nell’elaborazione di tutti i componenti tridimensionali che costituiscono il 3DTF. Particolare attenzione è stata inoltre dedicata agli aspetti qualitativi, come l’illuminazione, il colore e la finitura superficiale, e ai vari metodi di navigazione, movimento, visione, oltre che all’interfaccia grafica nel suo insieme. (dalla relazione di progetto)

The 3DTF is the first large scale VR environment of its kind, incorporating the design and conceptualization skills of Asymptote with the application expertise and engineering capabilities of SIAC and RT-Set. The 3DTF is a data-scape that brings together information flows, data, and correlation models into a single seamless three-dimensional virtual environment. The real-time model displays activity and events to users as a fully interactive navigable space with infinite possibilities of movement and viewings. The deployment of the 3DTF alongside the actual trading floor allows the operations personnel to gain a deeper and more precise under-

standing of the many variables and complexities that unfold during trading sessions. Asymptote utilized VRML (Virtual Reality Markup Language) and sophisticated CAD programs in the design and development of all the three dimensional components that make up the 3DTF. Also particular attention was paid to qualitative aspects such as lighting, colour and texture and the various methods of navigation, movement, viewing and the overall graphic interface. (from the architects’ report)

Alle pagine 44-46: una serie di configurazioni dello spazio navigabile interattivo che consente agli operatori di Borsa di percepire con immediatezza la complessità delle azioni di contrattazione.

On pages 44-46: configurations of the interactive surfable space which enables stockbrokers to get an instant picture of complex trading situations.

DJIA
S&P 500
NYSE VOL.

5

VOLUME TO BUY

U 330,378.9

80,829.3

L 234,523.6

N -67



U T S RZ

U

XON WSH UTX

3:30

Testo di Rita Capezzuto
Fotografie di Václav Šedý

Romuald Loegler

Cappella funeraria, Cracovia-Batowice

Progetto: Romuald Loegler, Józef Bialasik
Collaboratore: Piotr Madej

Negli anni del blocco sovietico l'architettura polacca è stata considerata particolarmente creativa, e questo fatto oggi costituisce spesso un problema, in un periodo in cui le “libertà capitalistiche” sono apparentemente illimitate. Oggi in Polonia è di moda un kitsch privo di senso. L'opera di Romuald Loegler, che esprime una posizione personale netta nei confronti dell'architettura religiosa, cerca di portare il confronto con i valori architettonici e spaziali a un nuovo livello qualitativo.

Polish architecture was always considered particularly creative by eastern bloc standards in communist days. Today, with seemingly limitless capitalist freedoms, this is in many ways its problem. Absurd kitsch is the rule in Poland today. Romuald Loegler's work here is trying, through a clear position vis-à-vis religious architecture, to establish a new qualitative plane of confrontation with spatial architectural values.



1

La prima domanda che ci si pone accostandosi a un'architettura polacca – come a quella di qualsiasi altro Paese dell'ex-blocco sovietico – è la data della sua progettazione, ponendo il 1989 come anno spartiacque tra le espressioni formali omologate dell'ideologia socialista e l'affermazione di una nuova estetica ‘liberalizzata’. Riferendosi al periodo della cortina di ferro, il pensiero va immediatamente all'edilizia seriale dei pannelli prefabbricati, ai sermoni d'affitto densamente popolati e deteriorati nel giro di pochi anni, in sostanza all'immagine della negazione dell'identità intellettuale degli architetti locali. Un retaggio che risulta molto radicato e che ancora oggi sfocia il più delle volte in un ripetitivo tradizionalismo o nell'adesione superficiale a una qualsiasi tendenza internazionale, dando origine a risultati dubbi. Se prendiamo in considerazione l'attività di Romuald Loegler, al di là dell'edificio che presentiamo in queste pagine concepito nel 1993 e ultimato di recente, ci rendiamo conto di essere di fronte a un'eccezione. Architetto cracoviano, attivo dal 1964, pare aver acquisito dalla vivacità culturale della sua città – sede di un'antica e rinomata università – gli strumenti per sostenere una posizione fortemente personale che ha strenuamente difeso in tutti questi anni. La sua apertura mentale e la volontà di confronto lo hanno portato a slegarsi dal puro regionalismo, a inserirsi nel dibattito disciplinare contemporaneo e a trasferirlo nella sua città anche tramite istituzioni da lui fondate, come la Biennale internazionale di architettura di Cracovia, nata nel 1985, e l'Accademia di architettura creata nel 1992. Questo *modus operandi* anomalo rispetto al mondo professionale polacco è sfociato in opere (poche rispetto al numero dei progetti) di portata fortemente innovativa: un esempio è quello della chiesa di Sant'Edvige (1978-91), complesso monumentale in zona periferica di Cracovia, dove il coraggioso uso brutalista del cemento armato sfida il tradizionale parametro estetico legato alle costruzioni sacre. La cappella funeraria del cimitero di Batowice è considerata dallo stesso progettista il suo lavoro più importante, il momento catalizzatore di un lungo processo di maturazione linguistica e di elaborazione concettuale. Situata in un'area marginale del vecchio cimitero, lontana dall'ingresso, la cappella è raggiungibile tramite la rete regolare dei viottoli che si snodano tra le tombe a terra, in un paesaggio in cui si alternano alture e aree piane. Il nuovo edificio si avvantaggia di questa posizione trasferendo sul cammino di avvicinamento una valenza quasi spirituale: è in grado, già a distanza, di favorire la riflessione e la concentrazione ponendosi come elemento finale, in un certo senso risolutore, della condizione di interiorizzazione del lutto in cui si trova chi la visita. In tal modo riveste un ruolo non solo scenografico ma anche attivamente drammatico. La differenza altimetrica del terreno è stata risolta con eleganza tramite la creazione di una larga terrazza a erba che termina con un muro di contenimento in cui è ricavata una lunga serie di colombari. La cappella si presenta come un corpo lungo e snello, leggermente arcuato: un nucleo vetrato inglobato in un sottile

Text by Rita Capezzuto
Photographs by Václav Šedý

Funeral chapel at Krakow-Batowice

Project: Romuald Loegler, Józef Bialasik
Collaborator: Piotr Madej

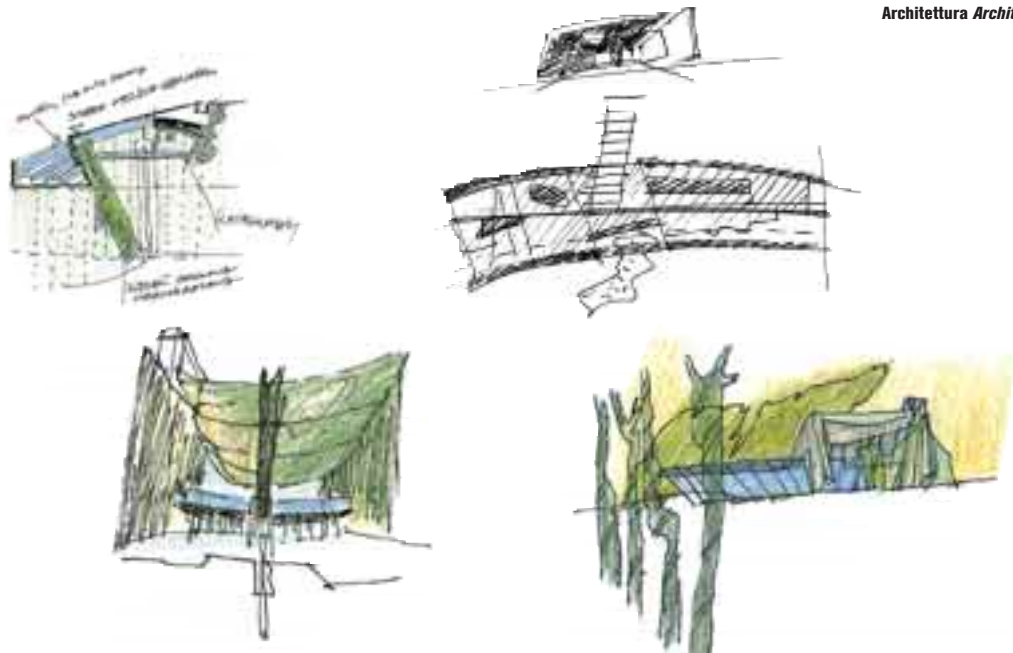


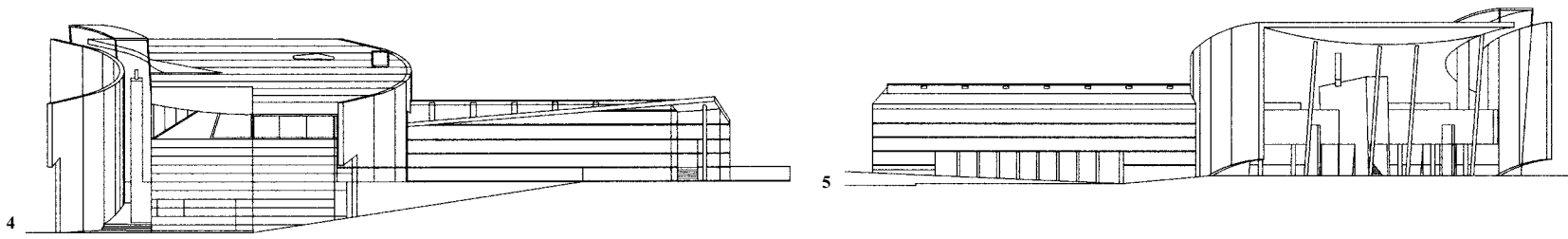
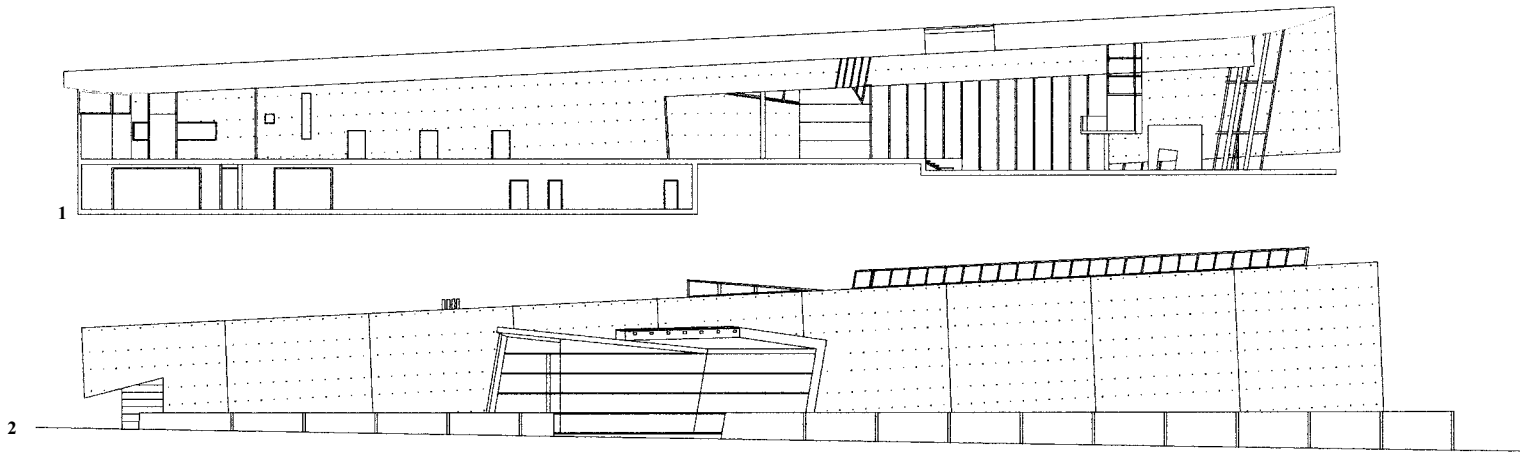
2

1 Veduta zenitale del modello.
2 Scorcio del fronte principale.
Il feretro viene condotto attraverso il cimitero fino alla facciata di vetro che dà accesso alle due cappelle.
3 Schizzi di studio.



1 Overhead view of the model.
2 Main front. The coffin is carried through the cemetery as far as the glazed facade which leads to the two chapels.
3 Study sketches.





1 Sezione longitudinale.
2 Prospetto nord.
3 Veduta generale. La differenza di livello tra l'area della cappella e il resto del cimitero è stata risolta con una grande terrazza a prato. Nel muro di contenimento è sistemata una fitta serie di colombari. Il nucleo centrale in vetro dell'edificio è contenuto in un sottile paramento murario che non lo chiude completamente.
4, 5 Prospetti est e ovest.
6, 7 Particolare del ponte e del fronte arcuato rivolto verso l'interno del cimitero. Lungo questo muro è stato ricavato un fossato colmato con grosse pietre a simbolizzare un distacco tra la terra e l'ignoto.

1 Longitudinal section.
2 North elevation.
3 Overall view. The difference in level between the chapel area and the rest of the cemetery is solved by a large terrace-like lawn. The perimeter wall contains closely packed burial niches. The central glazed core of the building is enclosed by a thin wall that does not close it completely.
4, 5 East and west elevations.
6, 7 Detail of the bridge and the curved front overlooking the inside of the cemetery. Along this wall a ditch was dug and filled with large stones to symbolize a detachment between the earth and the unknown.





1-3 Pianta del piano inferiore, del piano terra e del piano superiore. Dal corpo di fabbrica principale piegato ad arco si dirama un'appendice che contiene gli uffici amministrativi.
4 Particolare del cortile per l'ingresso delle auto di servizio.
5 Il fronte est.
6 L'ingresso vetrato per l'ala dell'amministrazione. Vi si accede dalla strada esterna al cimitero.

1-3 Lower floor, ground floor and upper level plans. A wing housing the administration offices extends out from the main bowed unit.
4 Detail of courtyard for the chapel cars.
5 East front.
6 Glazed administration wing entrance. Access is from the street outside the cemetery.

paramento murario che lo contiene senza chiuderlo completamente. I due muri laterali paralleli in cemento armato sembrano solo accostati al blocco centrale e a essi viene impresso un movimento ascensionale – reso ancora più sensibile dalla loro forma curvata – per cui in corrispondenza della facciata principale non toccano il suolo. La stessa copertura, leggermente convessa, si interrompe su un lato lasciando una fascia libera alla luce e alla visione del cielo. Il simbolismo che pervade la costruzione – il contrasto tra luce e ombra, la smaterializzazione delle pareti, il colore azzurro che sfuma nell'infinito, il vetro che segna una separazione permeabile – si carica di ulteriori significati lungo quell'elemento scultoreo che è la parete piegata ad arco verso l'interno del cimitero: qui è stato ricavato un terrapieno colmato con grosse pietre a segnare un distacco tra la terra e la proiezione verso l'ignoto. Un piccolo ponte sopra le pietre sottolinea questa transizione. Ad accogliere il momento di meditazione più profondo è lo spazio delle cappelle in cui il feretro viene fatto accedere tramite un doppio filtro: prima la facciata di vetro e poi una seconda parete interna vetrata. Le cappelle sono due, separabili grazie a un divisorio in legno che le isola completamente. Dall'alto le domina la galleria del matroneo, la cui struttura non tocca i muri laterali. In esse la griglia geometrica sottesa alla pianta dell'edificio non è più percepibile, superata dall'effetto plastico ottenuto tramite la luce naturale. È la luce a togliere staticità ai volumi, a introdurre infinite sfumature e varianti nella modellazione dello spazio, a sovrintendere con la sua presenza immateriale all'ultimo rito della vicenda umana. Forse a renderlo meno doloroso.

The first question that arises when approaching Polish architecture – like that of any other country in the former Soviet Bloc – is the date of its design, 1989 being the watershed between the tedious formal expressions of socialist ideology and the assertion of a new, 'liberalized' aesthetic. Casting one's mind back to the days of the Iron Curtain, one immediately thinks of the serial prefabricated panel buildings, the drab and densely populated apartment blocks that fell into a state of dilapidation in the space of a few years; and thus basically of the image of denial of the intellectual identity of local architects. That heritage remains deep-rooted and to this day produces for the most part a repetitive traditionalism or superficial adhesion to any international tendency, with dubious results. If we consider the work of Romuald Loegler, aside from the building featured on these pages, which was conceived in 1993 and recently completed, we realise it is an exception. A Krakowian architect active since 1964, he seems to have acquired from the cultural liveliness of his city – with its ancient and renowned university – the tools needed to sustain a distinctly personal stance, strenuously defended in all these years. His open-mindedness and acceptance of comparison led him to shake off pure regionalism, to join the contemporary architectural debate and bring it into his city - also by means of institutions founded by him personally, such as the Krakow International Architecture Biennial, established in 1985,





1

1 Particolare di una sala per il rito funebre.
2, 3 Vedute delle due sale per le commemorazioni. Di dimensioni diverse, le cappelle sono separabili tramite una parete scorrevole in legno. Ricevono luce diretta dall'alto, una tramite un'apertura centrale ovale, l'altra tramite una fascia vetrata che corre lungo tutta la lunghezza della copertura.
Pagina a fronte: la sala di dimensioni maggiori. La copertura è leggermente convessa. Sullo sfondo la galleria del matroneo.

1 Detail of one of the funeral service rooms.
2, 3 The two commemoration rooms. Of different sizes, the chapels can be separated by a sliding wood partition. They receive daylight directly from above, one by means of a central oval opening, the other through a glazed strip running the whole length of the roof.
Opposite: the bigger room. The roof is slightly convex. In the background is the chapel gallery.



2



3

and the Academy of Architecture created in 1992. This modus operandi unusual on the Polish professional scene has issued into sharply innovative works (not many compared to the number of projects). An example is the church of St Edvige (1978-91), a monumental complex on the outskirts of Krakow, where the courageous brutalist use of reinforced concrete challenges the aesthetic parameter traditionally associated with sacred buildings.

The funeral chapel in the Batowice cemetery is considered by the architect himself to be his most important work, the catalysing point in a long process of linguistic maturation and conceptual elaboration. Situated on the edge of the old cemetery, away from the entrance, it is reached by the regular pattern of paths that wind between the graves, in a landscape where higher patches of ground alternate with flat areas. The new building takes advantage of this position to bestow upon its approach an almost spiritual feeling. It has the capacity, even at a distance, to induce reflection and concentration by presenting itself as a final, in a sense resolute, element of the inward condition of bereavement in which its visitors find themselves. In this way it performs a not only scenic but also actively dramatic role. The difference in ground heights is elegantly resolved by the creation of a wide, grassed terrace ending with an embankment wall containing a long line of funerary urns.

The chapel is long and narrow and slightly arched: a glazed nucleus encapsulated in a subtle masonry that contains it without completely closing it. The two parallel, lateral walls in reinforced concrete seem only to stand next to the central block; and on them is impressed an upward movement – rendered still more sensitive by their curved form – whereby next to the main facade they do not touch the ground. The roof itself, slightly convex, is interrupted on one side to leave a strip open to the light and to a view of the sky. The symbolism that pervades the construction – the contrast between light and shade, the dematerialization of walls, the light blue colour fading into infinity, and the glass marking a permeable separation – is charged with further meanings along the sculptural element of a wall bent like an arch towards the inside of the cemetery. Here a ditch was created and filled with big stones to suggest a detachment between the land and a projection towards the unknown. A small bridge over the stones heightens this sense of transition.

Absorbing the deepest point of meditation are the two chapels, into which the coffin is borne by means of a double filter: first the glass facade and then a second inner glazed wall. The chapels can be separated by means of a wooden partition that isolates them completely. From above they are dominated by the women's gallery, the structure of which does not touch the side walls. In these chapels the geometrical grid subtending the plan of the building is no longer perceptible, superseded as it is by the plastic effect produced by natural light. It is the light that dissolves the static state of the volumes, letting in infinite nuances and variants in the modelling of their space, and presiding by its immaterial presence over the last rite of our human condition. And perhaps making it less sorrowful.



Axel Schultes
Charlotte Frank

Testo di Rita Capezzuto
Fotografie di Ulrich Schwarz

Crematorio a Berlino-Treptow

Progetto: Axel Schultes Architekten (Frank, Schultes, Witt) – Axel Schultes, Charlotte Frank
Direzione progetto: Margret Kister, Christoph Witt
Collaboratori: Daniela Andresen, Bob Choeff, Patrick Dierks, Christian Helfrich, Andreas Schuldes, Till Waninger
Controllo di progetto: Bonner Ingenieurgesellschaft Berlin, Volker Warnat
Strutture: GSE Saar Enseleit und Partner; IDL
Impianti: Brandi Ingenieure
Ingegneria meccanica: Manfred Flohrer
Acustica: Akustik-Ingenieurbüro Moll
Sistemazione paesaggistica: Hannelore Kossel

Text by Rita Capezzuto
Photographs by Ulrich Schwarz

Crematorium at Berlin-Treptow

Design: Axel Schultes Architekten (Frank, Schultes, Witt) - Axel Schultes, Charlotte Frank
Project management: Margret Kister, Christoph Witt
Collaborators: Daniela Andresen, Bob Choeff, Patrick Dierks, Christian Helfrich, Andreas Schuldes, Till Waninger
Design control: Bonner Ingenieurgesellschaft Berlin, Volker Warnat
Structural engineering: GSE Saar Enseleit unt Partner; IDL
Services: Brandi Ingenieure
Mechanical engineering: Manfred Flohrer
Acoustics: Akustik-Ingenieurbüro Moll
Landscape design: Hannelore Kossel

Il crematorio di Axel Schultes è stato per molti osservatori dell'architettura contemporanea tedesca una sorpresa. Uno spazio poetico libero. Oltre qualsiasi accesa discussione su orientamenti e scuole. Nient'altro che spazio, forma, luce e significato. La dimensione espressionista, così radicata nell'animo tedesco, è quasi dimenticata.

The Crematorium by Axel Schultes was for many observers a singular surprise in contemporary German architecture. A free poetic space. Beyond all the vehemently debated tendencies and schools. Nothing but space, form, light and meaning. The profound, German, expressionist dimension was almost forgotten.



Costruire una casa per il lutto, un luogo capace di accogliere il momento del dolore, di sublimare l'espressione del cordoglio: questo sembra essere stato l'obiettivo primario di Axel Schultes e Charlotte Frank nel progetto per il nuovo crematorio di Berlino-Treptow, risultato vincitore del concorso bandito nel 1992 per la sostituzione di un vecchio edificio per la cremazione del 1912 caduto in rovina. Dunque una casa: grande e solida, rispettosa della dignità umana ma sovrastante le vicende dell'esistenza con il suo ordine classico, chiara nell'impianto e monumentale quanto conviene a un luogo pubblico carico

di significato. La risposta al tema della morte non ha contemplato incertezze o sbavature. Di fronte allo smarrimento, alla congestione emotiva, agli inevitabili interrogativi di quanti intervengono alla cerimonia funebre occorreva un'architettura rigorosa, regolare, basata sull'eterna geometria euclidea. Non si tratta della contrapposizione tra razionalità della pietra (in questo caso del cemento a vista) e irrazionalità umana, piuttosto del tentativo di creare un luogo 'sacro', e quindi confortante, pur nella sua laicità; un'architettura in grado di comunicare calma e astrazione, di condurre i pensieri dalla certezza della caducità al mi-

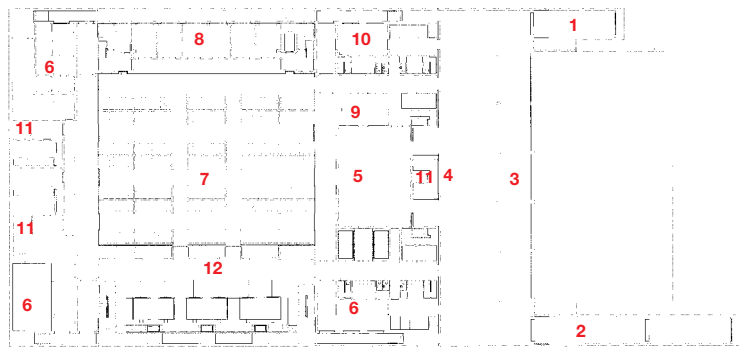
stero dell'atemporalità. La simmetria generale garantisce il contenimento visivo del complesso: assiale è l'assetto rispetto alla vecchia porta del cimitero entro il quale il crematorio si trova; speculare è la struttura sul fronte principale, con i volumi corrispondenti a due delle tre sale da cerimonia caratterizzati dal brise-soleil e, lateralmente a questi, i parallelepipedi cavi degli ingressi; due identiche cavità si ritrovano sul fronte posteriore, a incorniciare il blocco centrale bipartito della terza aula per le funzioni, anch'esso protetto da una membrana a lamelle che modula la penetrazione della luce all'interno.

Rompe lo schema di questa maglia classica la posizione delle entrate che non sono situate frontalmente ma parallelamente alle scalinate di accesso. Ognuna delle porte automatiche scorrevoli immette in uno spazio intermedio tra le sale per le commemorazioni e l'ampio atrio centrale che, grazie a questo passaggio, si manifesta ancora più grandioso: un salone quadrato, alto 11 metri, interrotto da una foresta di colonne disposte irregolarmente e vibrante di un chiaroscuro discontinuo. Torna in qualche modo alla mente la famosa interpretazione di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri per il Paradiso del Danteum: una successione di colonne tra-

sparenti in una sala a cielo aperto. Nel crematorio berlinese questo ambiente potrebbe dirsi una sorta di deambulatorio all'inverso, costituendo non un ambiente secondario ma il cuore dell'edificio stesso: qui le persone possono sostare, singolarmente o a gruppi, passeggiare, cercare il microspazio più adatto al proprio stato d'animo, isolarsi dietro una colonna. Insieme alla dislocazione delle colonne – più rade ai margini e più fitte verso il centro della sala – la luce diurna contribuisce in larga misura a differenziare una serie di zone, da quelle che godono di una luminosità più intensa e circoscritta a quelle che restano in pe-



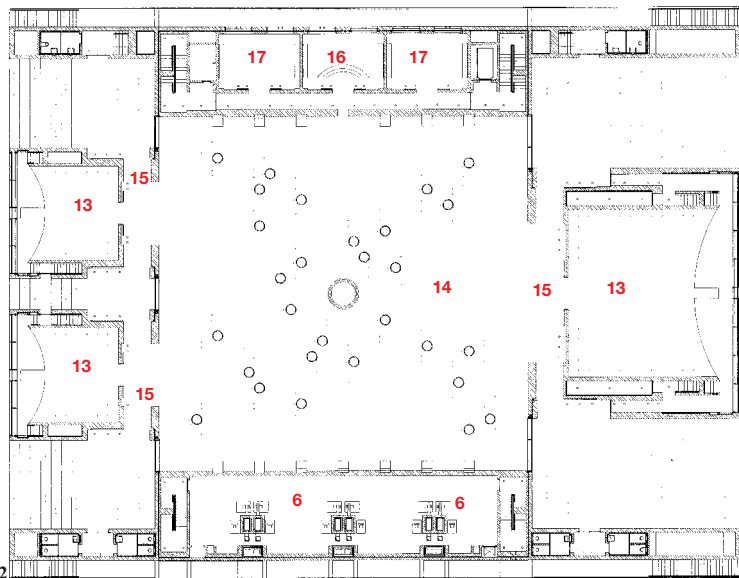
3



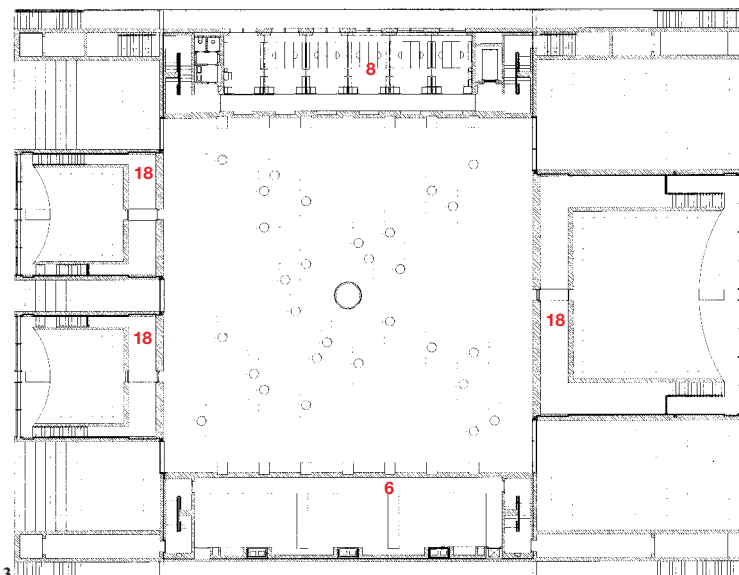
1

- 1 ingresso auto
- 2 uscita auto
- 3 parcheggio
- 4 portiere
- 5 consegna feretri
- 6 locale tecnico
- 7 deposito feretri
- 8 uffici
- 9 decorazione
- 10 laboratorio
- 11 montacarichi feretri
- 12 forni
- 13 sala commemorazioni
- 14 atrio colonnato
- 15 narthece
- 16 sagrestia
- 17 spazio per familiari
- 18 galleria

- 1 car entrance
- 2 car exit
- 3 parking
- 4 caretaker
- 5 coffin delivery
- 6 technical room
- 7 coffin storeroom
- 8 offices
- 9 decoration
- 10 laboratory
- 11 coffin lift
- 12 ovens
- 13 commemoration room
- 14 colonnaded atrium
- 15 narthex
- 16 sacristy
- 17 space for family members
- 18 gallery



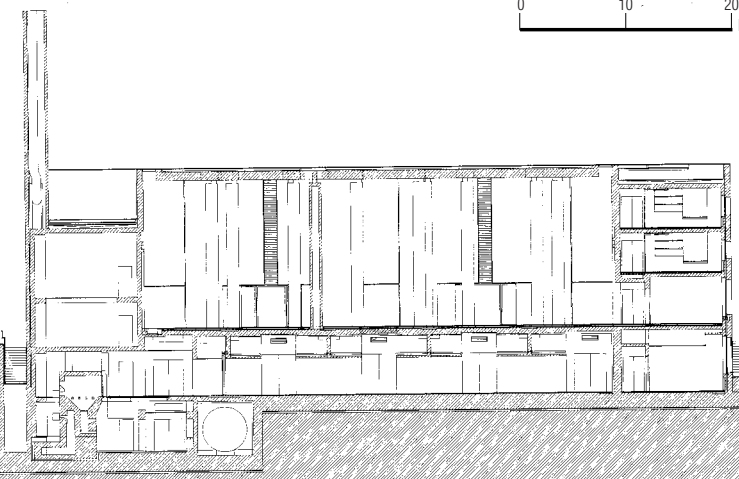
2



3



4



5

1 Pianta del livello inferiore con i locali tecnici: un deposito per oltre 600 feretri, tre forni e diversi locali di servizio.
2, 3 Pianta del piano terra e del piano superiore.
4 Particolare dei tre camini a imbuto. Sono gli unici elementi che richiamano direttamente all'esterno la funzione dell'edificio.
5 Sezione trasversale.
6 Scorcio del fronte posteriore. Due cavità simmetriche a quelle del fronte principale affiancano il volume della terza sala per le cerimonie funebri.

1 Lower level plan with the technical rooms: a storeroom for over 600 coffins, three ovens and various service rooms.
2, 3 Ground floor and upper level plans.
4 Detail of the three funnel-shaped chimneys. They are the only elements that show directly the building's use externally.
5 Transverse section.
6 Rear front. Two cavities symmetrical to those on the main front are next to the volume of the third funeral service room.



ombra. Coni di luce penetrano dall'apertura circolare ricavata sul tetto piano intorno al capitello delle colonne e si combinano all'occorrenza con i fasci luminosi puntuali di una serie di spot sul soffitto, mentre due fessure parallele che proseguono per tutta la lunghezza della copertura e quattro strette vetrate sul fronte anteriore e posteriore dell'edificio provvedono a un'illuminazione più diffusa. Il riverbero è grigio-bluastro, il colore del cemento a vista che costituisce il materiale dominante. Non mancano le citazioni dirette o il ricorso alla simbologia: la teoria delle nicchie che terminano sul pavimento con un mucchietto di sabbia, disposte lungo i muri laterali, è ripresa dall'architettura funeraria di Sa-

qqara, mentre al centro della sala un uovo, simbolo della rinascita cosmica, pende sopra una piatta fontanella circolare dove l'acqua scorre quietamente in una rigenerazione continua. L'atrio colonnato introduce alle sale per le funzioni che si presentano come ambienti più intimamente raccolti: sono chiuse in un guscio di cemento che non tocca i muri perimetrali dell'edificio né la copertura, lasciando volutamente intravedere gli interspazi che ne risultano. La luce è determinante nella definizione volumetrica, filtrando frontalmente dal doppio paramento interno ed esterno del sistema a lamelle e zenitalmente da uno spacco longitudinale anch'esso protetto dal brise-soleil. Mentre la luce attenua la pesantezza del materiale,

l'occhio è stimolato a una lettura progressiva dei diversi strati compositivi e può alla fine fermarsi sull'ultimo schermo che è quello naturale. Tutti i locali tecnici sono nascosti alla vista di chi interviene alla cerimonia. Al livello inferiore, con accesso carrabile dal retro dell'edificio, si ritrovano una divisione spaziale e un'organizzazione dei percorsi perfettamente funzionali: ci sono un deposito per oltre seicento feretri, tre forni e diversi locali di servizio. Il feretro viene fatto salire meccanicamente dal sottosuolo nella sala superiore e al termine del rito viene fatto ridiscendere per la cremazione. L'unico richiamo diretto alla funzione dell'edificio è dato all'esterno dalla presenza di tre alti camini dalla elegante forma a imbuto.



1

- 1 Dettaglio di una delle zone d'ingresso. Le porte che si aprono con meccanismo automatico sono poste lateralmente rispetto alla scalinata d'accesso e introducono in un narthex.

2 Particolari delle nicchie che si allineano sulle pareti laterali dell'atrio colonnato e che terminano con un mucchietto di sabbia sul pavimento. Sono una citazione dell'architettura funeraria di Saqqara.
- 3 Il grande atrio centrale (foto Werner Huthmacher/Architekton). La sala quadrata, alta undici metri, è caratterizzata da una serie di colonne disposte irregolarmente. La luce naturale piove dall'alto attraverso l'apertura situata in corrispondenza dei capitelli.

4 Particolare della fontanella circolare sul cui centro pende un uovo, simbolo della rinascita cosmica.



4

- 1 Detail of one of the entrance zones. The automatic doors are at the side of the entrance steps and lead to a narthex.

2 Detail of the niches that line the side walls of the atrium with colonnade and terminate with a pile of sand on the floor. They are a citation of Saqqara's funeral architecture.

3 The large central atrium
- (photo Werner Huthmacher/Architekton). The square room 11 meters high, features a set of columns placed irregularly. Daylight comes in from above through the opening at the capitals.

4 Detail of the circular fountain with an egg hanging at its center, the symbol of cosmic rebirth.

To build a house for mourning, a place that can accommodate moments of sorrow, to sublimate the expression of grief: these seemed to be the primary objectives of Axel Schultes and Charlotte Frank in their project for the new crematory of Berlin-Treptow, the winner of a 1992 design competition for the replacement of the old crematory, a building dating from 1912 that had fallen into disrepair.

A big solid dwelling therefore, that was respectful of human dignity but also rose above the events of existence with its classical orders, clarity of layout and as much monumentality as an emotionally-charged public space could have. The designers' answer to the theme of death took into consideration neither incertitude nor vagueness. Faced with so much dismay, such emotional congestion, with the questions inevitably asked by those partaking in the funeral rites, they responded with a rigorous and regular architecture, based on eternal euclidean geometry. We do not find any opposition here between the rationality of stone (in this case of fair-faced concrete) and the irrationality of humans. Rather we can see the designers' attempt to create a space that is both lay and 'sacred' and is therefore able to provide comfort. An architecture that is capable of communicating calmness and abstraction, of leading thoughts from the certainty of caducity to the mystery of atemporality. The general symmetry of the plan ensures the visual containment of the complex: the layout is on axis with the old entrance of the cemetery in which the crematory is located. The structure of the main facade is specular. Its volumes correspond to two of the three ceremonial halls with their characteristic sun screens, and to the adjacent hollow parallelepipeds of the entrances. Two identical cavities are located on the rear facade, framing the bipartite central block of the third ceremonial hall, which is also protected by a slatted screen that regulates the amount of light penetrating inside. The entrances are not located frontally but are parallel to the entrance staircase thus disrupting the classical

2



3





1

1-3 Particolari dell'interno di una sala per le commemorazioni. La sala è contenuta in un "guscio" all'interno della struttura generale ed è possibile leggere le diverse stratificazioni. Pagina a fronte: interno di una sala verso l'atrio con le colonne. Oltre che dal fronte vetrato, la luce può penetrare tramite una fessura che taglia in due la copertura. Sopra la porta s'intravede lo spazio per l'organo o il coro.

1-3 Details of the interior of one of the commemoration rooms. It is contained in a "shell" within the general structure and it is possible to read the various levels. Opposite page: interior of a room overlooking the atrium with the columns. Daylight can enter through the glazed front and a gap in the middle of the roof. Above the door you can glimpse the space for the organ or choir.



2



grid layout. Each of the automatic sliding doors opens onto an intermediate space located between the commemoration halls and the large central atrium which seems aggrandized by this passage. The 11 meter high square hall, is interrupted by an irregularly-arranged forest of columns that vibrate in a discontinuous chiaroscuro and recalls the famous interpretation of Paradise for the Danteum by Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri: a succession of transparent columns in an roofless outdoor hall. In the crematory of Berlin, this space can be considered a reverse ambulatory that constitutes the very heart of the building and not an area of secondary importance. Here, people can pause, alone or in groups, walk, find a spot that best suits their frame of mind or isolate behind a column. Together with the dislocation of the columns – less dense on the outside and more dense towards the center of the hall – the daylight greatly differentiates a series of zones, that vary from a more intense and circumscribed luminosity to areas in half-light. Cones of light penetrate from the circular apertures on the flat roof around the capitals of the columns and occasionally combine with the luminous rays of the spotlights in the ceiling. Two parallel fissures run the entire length of the roof and four narrow windows on the front and back facades of the building provide a more diffused light. The overall reflection is blue-gray, the colour of the fair-faced concrete that constitutes the dominant material of the project. Nor are direct references or symbolologies lacking here. The series of niches along the lateral walls that meet the floor with small mounds of sand are taken directly from the funerary architecture of Saqqara. An egg, the symbol of cosmic rebirth, hangs in the center of the room over a flat circular fountain, whose water flows silently in a continuous regeneration. The atrium with colonnade leads to rooms for more intimately laid out functions, enclosed in a concrete shell that touches neither the perimetral walls nor the roof of the building, leaving the space in between the two deliberately visible. Lighting also plays a leading role in the definition of these volumes, filtering frontally through the double internal and external faces of the slatted structures and from above through a longitudinal crack also shielded with sun-screens. While the light diminishes the weight of the material, the eye is stimulated by a sequential perusal of the different compositional layers only to stop, at the end, at the final layer of the outdoors. All technical plant units are hidden from the sight of those participating in the ceremonies. On the basement level is a perfectly functional spatial layout and well organized circulation systems accessed from a ramp behind the building. This floor has a capacity for over 600 coffins, three furnaces and various service areas. Coffins are mechanically raised from the basement level to the upper hall and are lowered once again at the end of the ritual for cremation. The only direct reference to the function of the building is revealed by the presence on the exterior of three tall elegant funnel-shaped chimneys.

3



Testo di Mario Pisani
Fotografie di Dennis Gilbert/VIEW

Edward Cullinan Architects

Westminster Lodge a Hooke Park, Dorset, Gran Bretagna

Progetto: Edward Cullinan Architects – Ted Cullinan, John Romer, Sasha Bhavan
Strutture: Buro Happold – Ted Happold, Michael Dickson, Richard Harris, James Rowe
Impianti: Buro Happold – Steve Macey
Costruzione: Hooke Forest (Construction) Ltd – responsabile di progetto Don Stubbington, caposquadra John Bunford
Committente: The Parnham Trust
Ricerca: Università di Bath Scuola di Architettura e Ingegneria – Geoff Hammond, Steve Ring

La costruzione di Cullinan: un edificio in legno locale, una sorta di astronave improvvisamente ammarata in un bosco la cui la logica compositiva è presente in una pianta: la afelandra, che ha ispirato a Wright la chiesa greco ortodossa dell'Annunciazione a Wauwatosa, nel Wisconsin, poggia su una piattaforma sopra il terreno e possiede la forza di ispirarci il desiderio di una vacanza, immersi nella natura e fuori dal caos della vita di tutti i giorni.

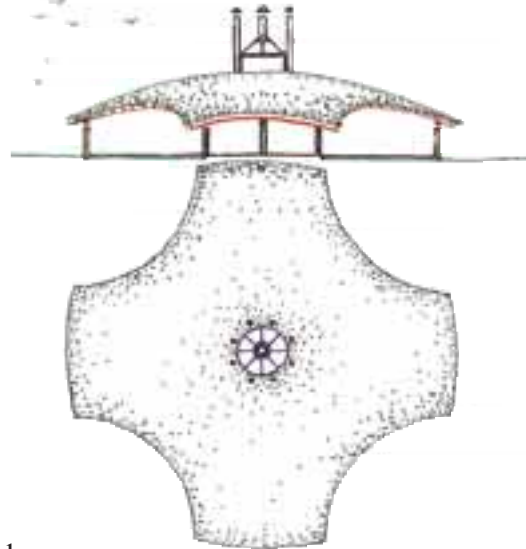
Cullinan's construction built of local wood looks somewhat like a space-ship that has crash-landed in the middle of a wood. With its compositional logic derived from a plant – the afelandra, which inspired Wright's Greek Orthodox Church of the Annunciation at Wauwatosa, Wisconsin – it sits on a platform above the ground and inspires the desire to take a holiday in the depths of nature, far from the chaos of everyday life.

- 1

Prospetto e pianta della copertura, lievemente arcuata e ricoperta da un sottile strato d'erba.
- 2

Veduta di Westminster Lodge, costruito interamente in legno non stagionato. È una delle sei costruzioni già realizzate all'interno del parco di Hooke per sperimentare le nuove possibilità di questo legno.
- 3, 4

Sezione e veduta dal basso dell'abitazione che evidenziano la piattaforma di supporto a palafitta, posta sopra il declivio naturale della foresta (foto 4: Mandy Reynolds).



L'opera in questione rappresenta un discreto edificio in legno, non importato, progettato dallo studio Cullinan che già si è misurato con successo in interventi sperimentali di questa natura. La costruzione somiglia al rudere di una astronave, improvvisamente ammarata in un fitto bosco per un guasto tecnico. Ciò che la rende tale è quel tetto lievemente arcuato per rispondere meglio alle sollecitazioni, ricoperto da un leggero manto d'erba che segna lo scorrere del tempo e la rende simile a un volume che galleggia nell'intrigo verdeggiante della foresta. Contribuisce a confermare l'ipotesi iniziale il suo essere sospesa su palafitte. Westminster Lodge non prefigura certamente un nuovo stile né l'ennesima tendenza, ma costituisce una prima parziale risposta ai problemi impellenti posti dal nostro tempo, ai quali purtroppo i progettisti in maggioranza, maturati all'insegna dello sviluppo senza fine, convinti delle irresistibili sorti dell'inesauribile progresso, non sanno ancora articolare risposte convincenti. A iniziare dalla madre delle questioni: quella dell'ecologia, del rapporto equilibrato con l'ambiente.

L'esempio individuato configura ciò che possiamo definire una sensibilità diffusa. Per usare la dizione coniata da Charles Jencks a proposito delle prime manifestazioni di architettura postmoderna, si tratta dei primitivi di una nuova sensibilità. Il filo conduttore che tiene insieme questa proposta è senz'altro l'imparare dalla natura, una sorta di grande alveo, di fiume in grado di raccogliere rivoli diversi e sovente criptici, nascosti, che emergono all'improvviso cogliendoci di sorpresa ed esibendo tutto il fascino dell'inaspettato e del sorprendente.

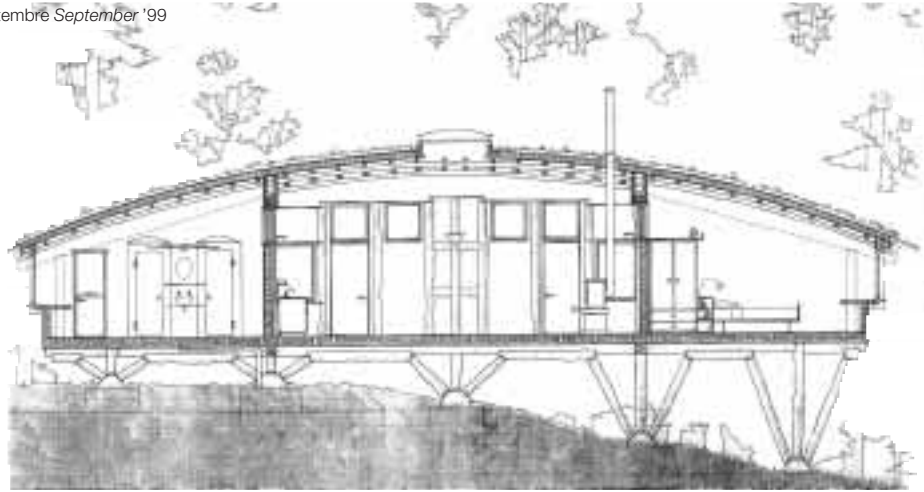
Nell'opera in questione troviamo espresso questo concetto grazie all'impiego da parte del progettista di un materiale del tutto naturale come il legno, praticamente scomparso con l'egemonia del cemento e che invece veniva tradizionalmente utilizzato nelle costruzioni; un materiale del luogo e quindi assai meno costoso di quelli importati, anche perché di piccolo diametro; oltre che particolarmente in sintonia con il bellissimo paesaggio che avvolge la costruzione. Il progettista inoltre propone un modello che evoca la composizione dei cristalli che si aggregano a un nucleo centrale e che rappresenta l'identica logica compositiva che compare anche in una pianta: la afelandra, quello stesso vegetale che ha ispirato a Wright la planimetria della chiesa greco ortodossa dell'Annunciazione a Wauwatosa, nel Wisconsin.

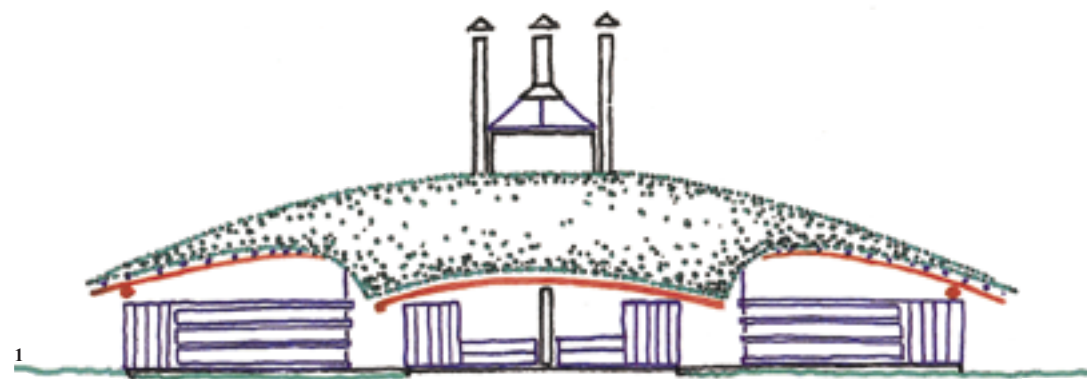
Westminster Lodge è composto da otto camere destinate agli studenti di architettura o ingegneria dell'Università di Bath e quindi dotate di tavoli da disegno, vaste e spaziose (circa 3x6 metri) con servizi igienici privati, che si affacciano oltre che sul panorama verdeggiante, su uno spazio centrale: il luogo dello scambio e della socializzazione, dei seminari ma anche del cucinare e del mangiare insieme. L'intervento rappresenta la più recente di una serie di costruzioni già realizzate nel parco di Hooke. Si tratta di cinque costruzioni sperimentali, prototipi progettati proprio per analizzare le nuove possibilità offerte dal legno non stagionato, in realtà un materiale poco usato e invece, come è noto, amico dell'ecologia, che si auspica venga im-

Text by Mario Pisani
Photographs by Dennis Gilbert/VIEW

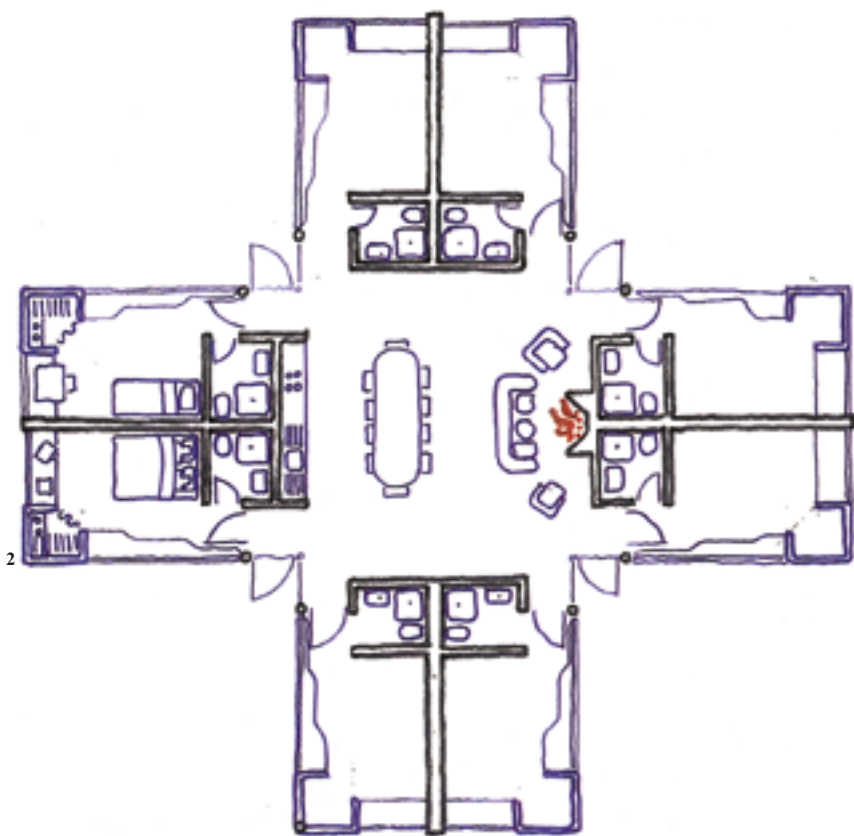
Westminster Lodge at Hooke Park, Dorset, England

Project: Edward Cullinan Architects – Ted Cullinan, John Romer, Sasha Bhavan
Structural engineering: Buro Happold – Ted Happold, Michael Dickson, Richard Harris, James Rowe
Services engineering: Buro Happold – Steve Macey
Construction: Hooke Forest (Construction) Ltd – project director Don Stubbington, squad leader John Bunford
Client: The Parnham Trust
Research: University of Bath School of Architecture and Engineering – Geoff Hammond, Steve Ring

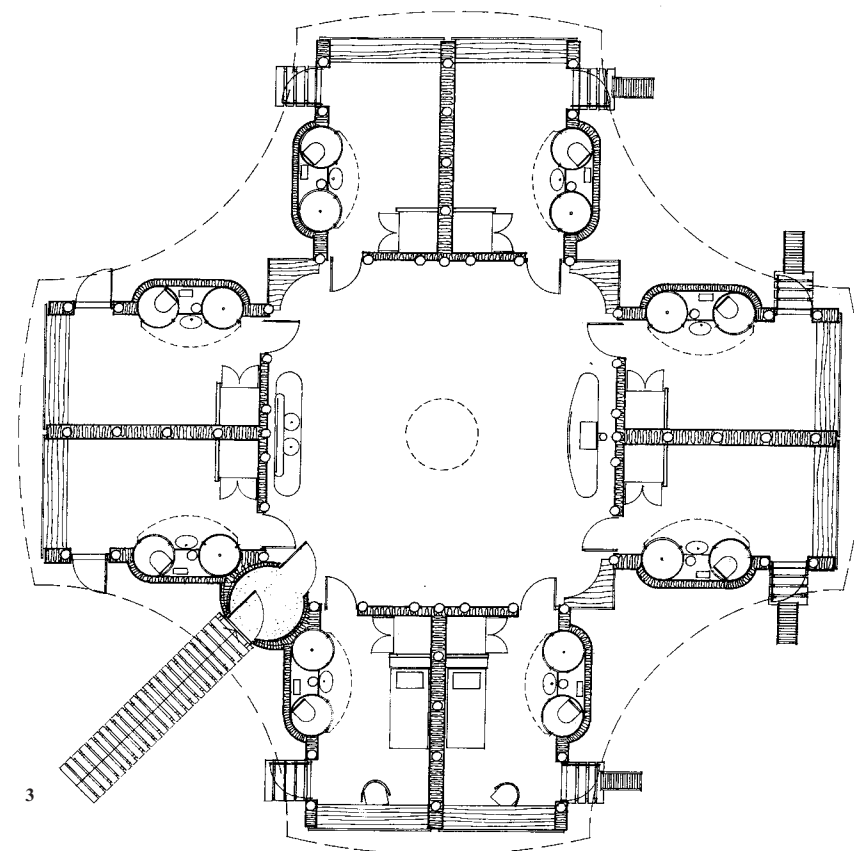




1



2



3

piegato in più vasta scala sia per alloggi utilizzabili dagli studenti sia, come in questo caso, per persone in vacanza e quindi con necessità assai diverse da quelle di una abitazione permanente unifamiliare.

L'intera costruzione poggia su una piattaforma che si pone sopra il declivio naturale della foresta, con accessi individuali, e ha la forza di ispirarci il desiderio di una vacanza, immersi nella natura e fuori dal caos della vita di tutti i giorni. Insomma il progettista ha colto pienamente i desideri inconsci presenti in ognuno di noi e ha saputo tradurli con sapienza.

The work in question is a discreet building in local wood, designed by Edward Cullinan Architects, who have already successfully concluded experimental projects of this nature. The construction resembles the wreck of a spacecraft unexpectedly stranded in a thick wood after a technical breakdown. What makes it such is its gently arched roof, calculated better to combat stresses, and covered by a light coat of grass which marks the passing of time and gives it the air of a volume floating in the greenish entanglement of the forest. The initial hypothesis is partly borne out by the fact that the building is raised on piles. Westminster Lodge does not, to be sure, herald a new style, nor yet another trend. But it does put forward the beginnings of a response to some of the crucial issues posed by our time, to which unfortunately the majority of architects, who were brought up to believe in endless development and are convinced of the irresistible destiny of an inexhaustible progress, do not yet have any convincing answers. Starting from that mother of all questions: ecology, and a balanced relationship with our environment.

The example picked here outlines what may be defined as a diffused sensitivity. To use the phrase coined by Charles Jencks about the first manifestations of postmodern architecture, it pertains to the primitives of a new sensitivity. The guiding thread that holds together this project, too, is surely that of learning from nature, a sort of large riverbed, or river capable of absorbing diverse and often cryptic, hidden streams that emerge suddenly to catch us unawares and displaying all the fascination of the unexpected and surprising.

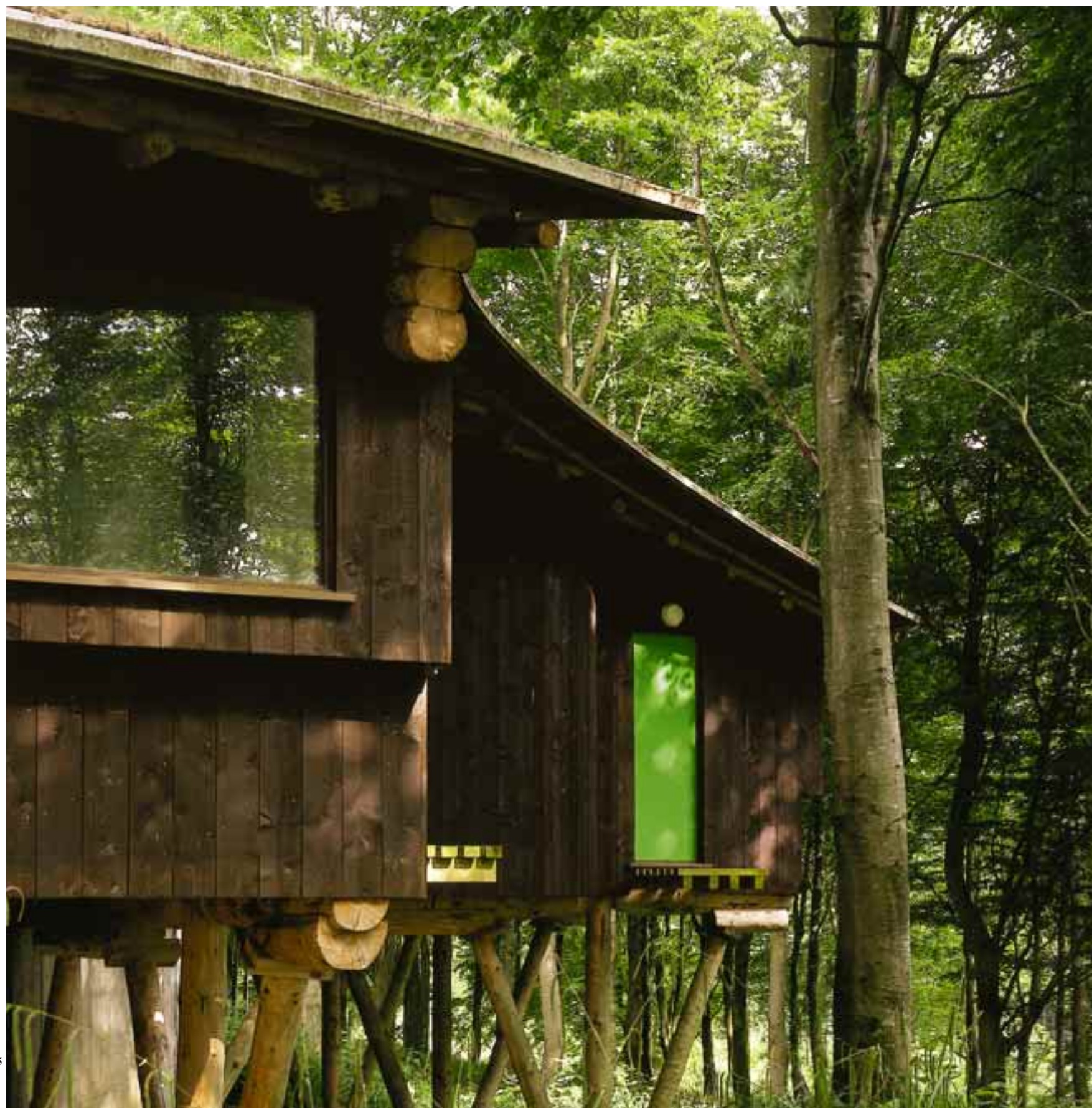
In the work in question we find this concept expressed through the architect's use of an absolutely natural material like wood, which had practically disappeared with the hegemony of concrete but was traditionally adopted in buildings; a local material, and therefore much less expensive than imported ones, also because of its small diameter; besides being particularly attuned to the beautiful landscape in which the construction is wrapped. The architect has furthermore introduced a model evoking the composition of crystals aggregated to a central core and representing the same compositional logic also to be seen in a plant: the afelandra, which inspired Wright's plan of the Greek Orthodox Church of the Annunciation at Wauwatosa, Wisconsin. Westminster Lodge is composed of eight rooms, for use by architecture or engineering students from the University of Bath. They are large and spacious (circa 3x6 m), provided with drawing-tables and their own wcs, and overlook a central space as well as the green panorama. This central area is the hub of contact and socialisation, of seminars but also of cooking and eating together. The work represents the most recent in a series of constructions already built in Hooke Park. It comprises five experimental prototypes, designed precisely to analyse the new scope afforded by unseasoned wood, which is in reality a little-used material as we know but is ecologically friendly. It is to be hoped that it will be employed on a larger scale both for accommodation available to students and, as in this case, for people on holiday and therefore having needs very different to those of a permanent one-family home. The entire construction rests on a platform built above the natural slope of the forest, with private entrances. It also has the power to inspire the wish to take a holiday, immersed as it is in the midst of nature and away from the chaos of daily life. The architect has thus fully seized our unconscious desires and ably translated them.

1-3 Prospetto e piante dell'edificio, pensato per ospitare persone in vacanza o studenti di architettura o ingegneria dell'Università di Bath. È costituito da otto stanze di circa 3x6 metri, dotate di accessi individuali e di servizi igienici, che ruotano attorno a un grande spazio centrale, destinato a cucina, luogo di ritrovo e socializzazione.
4 Scorcio del tetto curvato e del ponte di accesso all'edificio.
5 Un altro scorcio del padiglione. Le finestre protette da ampie gronde consentono di godere del panorama verdeggianti.

1-3 Elevation and plan of the Lodge, designed to accommodate holiday-makers or architecture and engineering students from the University of Bath. It comprises eight rooms of about 3x6 metres, each with private access, wc and shower, that rotate round a large central space to be used for cooking and getting together.
4 Perspective view of the curved roof and of the entry bridge to the building.
5 Another view of the pavilion. The windows are protected by wide gutters and afford good views of the surrounding green panorama.



4



5

1 Scorcio della sala centrale: in primo piano, la stufa a legna.
2 Interno di una camera. Ognuna ha due volumi cilindrici di un metro di diametro che contengono wc e doccia.
3 Veduta della sala centrale illuminata da un lucernario circolare, oltre che da una serie di finestre poste sopra le porte. In evidenza il soffitto, costituito da una fitta travatura di tronchi uniti tra loro con giunti ad ammorsatura in modo da formare dei pali continui che si intrecciano a graticcio. Il progetto dei giunti in legno è stato sviluppato e testato dall'Università di Bath.

1 Perspective view of the central hall, with the wood stove in the foreground.
2 Interior of a bedroom. Each has two cylindrical volumes of one metre in diameter, containing wc and shower.
3 View of the central hall, lit by a circular skylight and by windows over the doors. Conspicuous is the ceiling, formed by a close-latticed grid of scarf-jointed thinnings to form continuous intersecting poles. The project for the wood joints was developed and tested by the University of Bath.



1



2



3

Testo di Mario Pisani
Fotografie di Valerie Bennett

Farshid Moussavi
Alejandro Zaera-Polo

Belgo Restaurant, Londra

Progetto: foreign office architects Ltd – Farshid Moussavi & Alejandro Zaera-Polo
Collaboratori: Mathew Morrish, Kenichi Matsuzawa, Lluís Viu, Lluís Ortega, Xavier Ortiz, Lluís Falcon, Naomi Ninomiys, Chotima Ag-Ukrikul

Text by Mario Pisani
Photographs by Valerie Bennett

Belgo Restaurant, London

Project: foreign office architects Ltd – Farshid Moussavi & Alejandro Zaera-Polo
Collaborators: Mathew Morrish, Kenichi Matsuzawa, Lluís Viu, Lluís Ortega, Xavier Ortiz, Lluís Falcon, Naomi Ninomiys, Chotima Ag-Ukrikul

Il dato più interessante della recente realizzazione del Foreign office architects, autore dell'affascinante proposta per lo Yokohama International Port Terminal, consiste nel riferimento alla natura: le valve dei frutti di mare, il piatto più comune del ristorante, e l'articolazione della copertura che permette di far penetrare la luce nella sala.

The most interesting thing about this recent work by Foreign office architects, authors of the fascinating proposal for the Yokohama International Port Terminal, lies in its reference to nature: in the valves of mussels, the restaurant's main dish, and in the articulation of the roof calculated to let in lots of light.



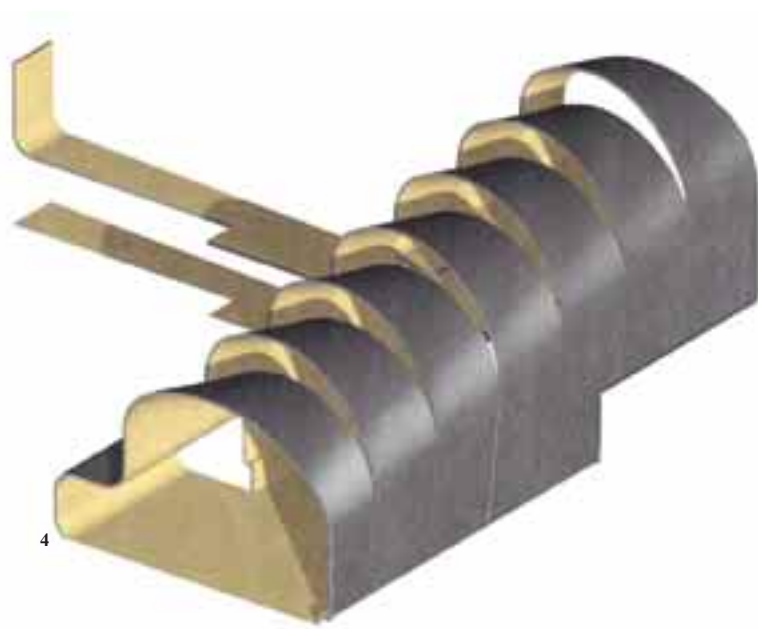
1-3 Veduta del fronte su strada. È stata mantenuta la facciata del preesistente teatro di danza. Su di essa una grande insegna riproduce, variandole continuamente, le immagini di cozze, patate fritte e birra, piatti tipici della cucina belga, e il menu del ristorante.
4, 5 Schema prospettico e veduta della copertura articolata in varie fasce che fanno penetrare la luce all'interno. La volumetria esterna evoca le valve delle cozze ed è costruita in lega in acciaio.
6 Veduta dell'interno rivestito in legno e caratterizzato da spiccati elementi di richiamo alla cultura belga, come i colori delle vetrate che ricordano le tele di Bosch e Breughel.

1-3 View of the street front. The facade of the existing dance theatre has been maintained. On it a large sign reproduces constantly varied images of the mussels, fried potatoes and beer typical of Belgian cooking, and which form the restaurant's menu.
4, 5 Perspective schema and view of the roof divided into various strips letting light into the interior. The external volumes evoke a mussel shell and are made of steel alloy.
6 View of the wood-faced interior characterised by conspicuous references to Belgian culture, as in the colours of the windows reminiscent of paintings by Bosch and Breughel.

Il Belgo Zuid si trova a Londra, a Notting Hill Gate, là ove in precedenza sorgeva un piccolo teatro di danza in precarie condizioni statiche. I progettisti hanno deciso di mantenere intatto il fronte sulla strada, che funziona da ingresso al ristorante, ridisegnato come una sorta di grande insegna in grado di mutare proponendo di volta in volta il menu del ristorante, la sua immagine grafica o le pietanze più consumate. Hanno quindi addossato a questo l'area destinata a ristorante, con i relativi servizi, che prende il posto di un volume demolito e poi ricostruito impiegando una geometria piuttosto complessa. Questa delinea all'interno un unico ambiente: intenso, dinamico, palpitante di vita mentre all'esterno prefigura una geometria originale, quasi un insieme formato da un grappolo di cozze. Del resto dovendo realizzare un ristorante internazionale, specializzato nella cucina belga, e in particolare in cozze, patate fritte e birra amplificate come un segnale pubblicitario sulla facciata, i progettisti hanno giocato sull'eccentricità degli abitanti di quel Paese e ne hanno tratto motivi di ispirazione utili a delineare un luogo in sintonia con quella cultura. Non a caso le vetrate riprendono i colori tipici delle tele di Bosch e di Breughel, la volumetria esterna evoca, come già detto, le conchiglie delle cozze mentre all'interno compaiono le memorie delle volte medievali.

L'unità dell'esterno è rafforzata dall'impiego di un unico materiale: lega in acciaio, mentre all'interno un fasciame in legno evoca la chiglia dei barconi. La memoria della preesistenza si ritrova nel fatto che la funzione del proscenio viene sostituita da una vetrina che espone le vivande, nei pressi della cucina, mentre un bar con i tavolini trova posto al piano superiore ma si affaccia sulla sala da pranzo contribuendo ad amplificare lo scambio degli sguardi e lo spettacolo della gente che mangia. Il dato più appariscente dell'intera operazione consiste nel riferimento alla natura e nell'articolazione delle parti della copertura che si muove da una necessità reale: far penetrare la luce all'interno della sala. Da ciò nasce la somiglianza anche all'articolazione delle dita piegate di una mano, ma più interessante dei riferimenti diretti appare la capacità di trovare un ordine nella complessità. Proprio questa ricerca apparenta l'intervento a ciò che si può definire una nuova architettura organica che non necessita di un repertorio morfologico precostituito ma si configura invece in un continuo divenire proprio perché in grado di scegliere le forme a cui fare riferimento da un repertorio di straordinaria ricchezza come quello naturale. Siamo quindi alla presenza non di una ennesima tendenza, che adotta una sua specifica morfologia, ma di una metodologia in grado di scoprire nuove forme legate alle necessità.

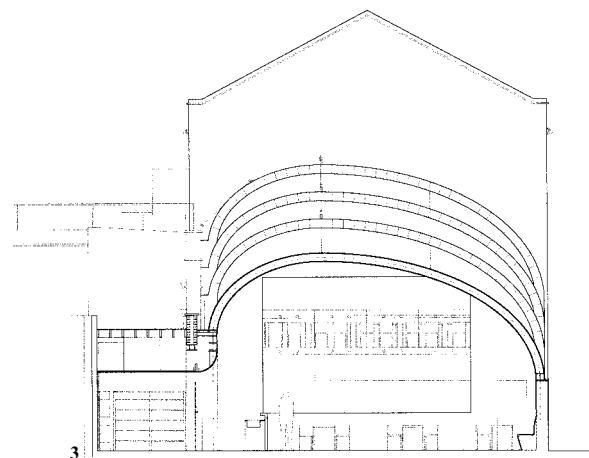
The Belgo Zuid is in Notting Hill Gate, London, on the former site of a small dance theater that was in precarious static conditions. The designers decided to maintain the front on the street intact and this is used as the entrance to the restaurant, redesigned as a sort of large





- 1 Scorcio della vetrina che espone le vivande e che sostituisce la funzione del proscenio del vecchio teatro.
 2 Particolare dell'interno.
 3, 5 Sezioni trasversale e longitudinale.
 4 Pianta del piano terra.

- 1 Perspective view of the window-display of food, which also substitutes the function served by the stage of the old dance theatre.
 2 Detail of the interior.
 3, 5 Cross- and longitudinal sections.
 4 Ground floor plan.

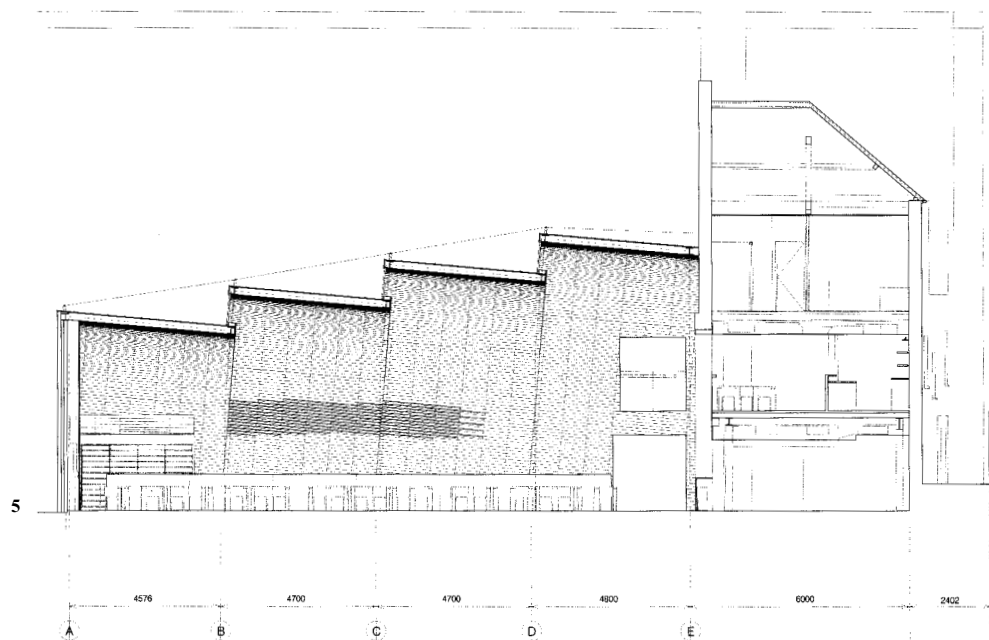
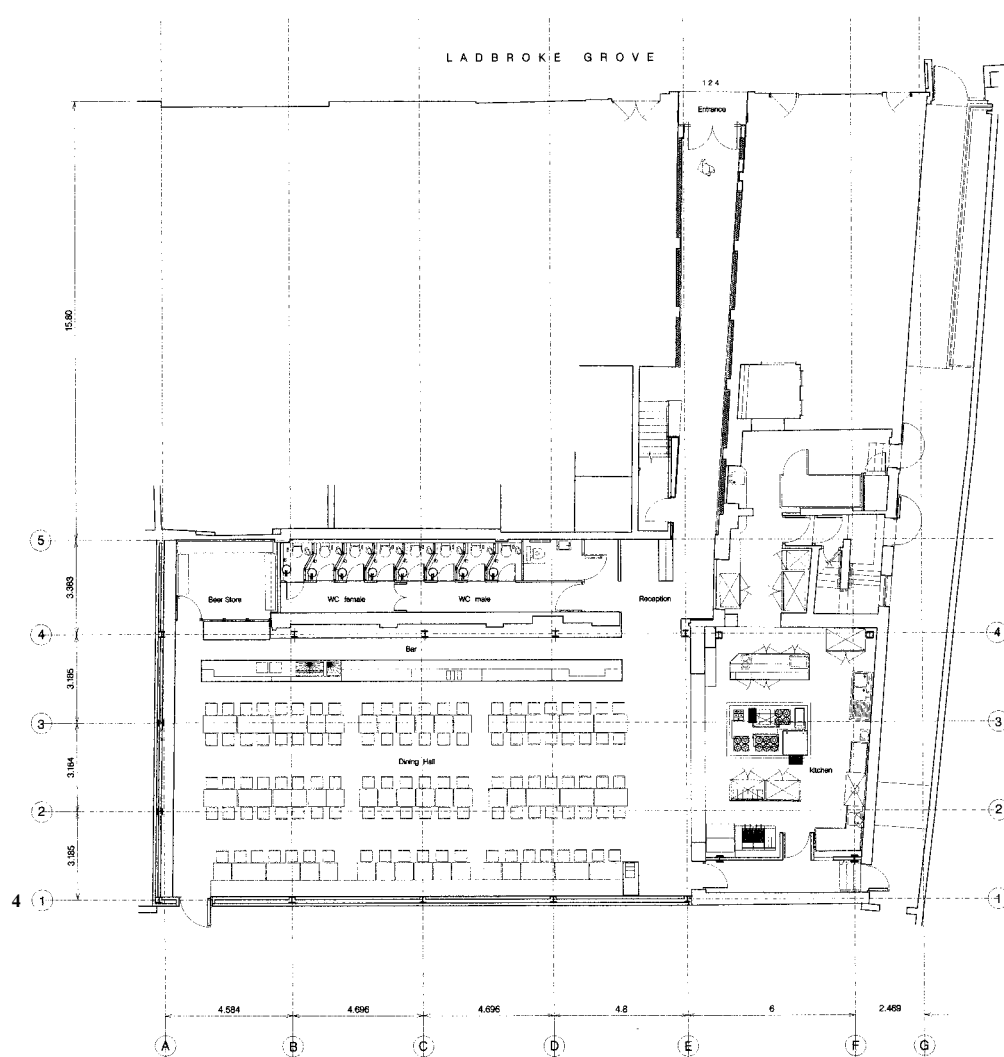


signboard, which displays the menu, a picture of the restaurant and the most popular dishes in turn. The dining room and relative services have been created behind this, on the area of the demolished construction, now rebuilt in rather complex geometrical form. Inside it is a single intense, dynamic and vibrant environment, while the unusual exterior resembles a cluster of mussels.

Asked to create an international restaurant specialising in Belgian cuisine – mussels, chips and beer in particular, promoted in an advertisement on the facade – the designers have played on the eccentricity of Belgium's inhabitants and used inspired references to denote a place in harmony with the country's culture. In fact, the colours of the windows are those typically found in the paintings of Bosch and Breughel, the external mass, as already mentioned, evokes mussel shells and the interior contains the memory of medieval vaulted ceilings.

The external unity of the whole is reinforced by the use of one material – steel alloy. Inside wooden planking evokes the keel of the barges. The memory of what stood here remains, the function of the stage being replaced by a window displaying the food, near the kitchen. A bar with tables situated on the upper floor overlooks the dining area, thus adding to visual exchange and providing the spectacle of those dining.

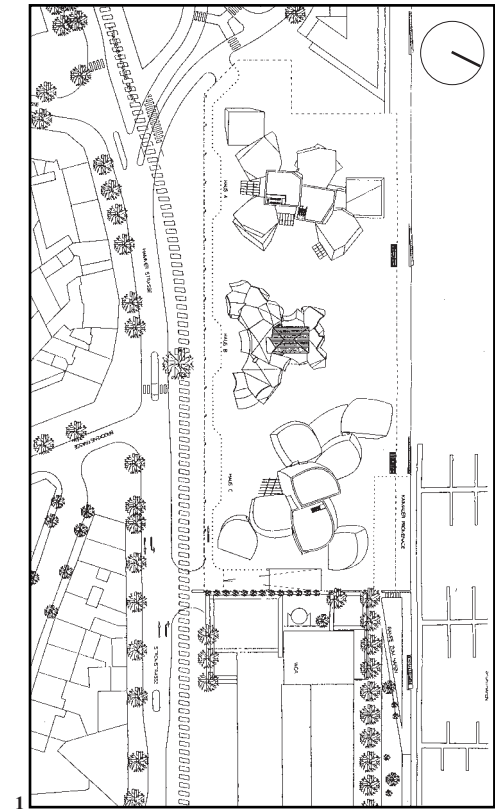
The most striking feature of the entire operation is the reference to nature and the design of the roof, an element that actually springs from the need to bring light into the room. The result resembles the bent fingers of a hand, although the ability to find order in complexity is more interesting than the direct references. This search relates the project to what can be called new organic architecture, one that does not require a set morphological repertoire but is instead in constant evolution, because it is able to choose its forms of reference from the extraordinarily rich repertoire of nature. We are therefore observing not yet another trend, with a specific morphology, but a methodology capable of discovering new forms as the need arises.



Frank O. Gehry

Le tre torri sono abbastanza imponenti da fronteggiare solitarie il Reno, e al tempo stesso così proporzionate che non respingono le case profane che si trovano sull'altro lato della strada, anzi, instaurano con esse un dialogo ironico-serio. Serietà è il rispetto per la rete stradale, divertimento è l'abolizione artistica del disordine che sta di fronte. La normatività viene propagata con finestre identiche, e abolita al tempo stesso perché ogni finestra è diversa. Lo sforzo della costruzione complicata svanisce dietro l'aspetto privo di gravità di questo gioco con se stessa e con l'ambiente circostante.

The three buildings are each massive enough to stand up for themselves in their own right overlooking the Rhine. At the same time their proportions are such that they do not rebuff the ordinary buildings on the other side of the road; on the contrary, they enter into an ironically serious dialogue with them. The respect shown to the street network is serious; the artistic solution to the confusion opposite is playful. Standardization is propagated through the use of identical windows, but at the same time abandoned, because each window is different. The effort which has gone into the complicated construction disappears behind the weightless appearance of this game with itself and the surroundings.



Testo di Wolfgang Pehnt
Fotografie di Thomas Mayer

Il nuovo Zollhof di Düsseldorf

Progetto:Frank O. Gehry & Associates, Inc. – Frank O. Gehry con Randy Jefferson, Tomaso Bradshaw, Terry Bell, Craig Webb, Brent Miller, Lisa Towning, Kristin Woehl
Gruppo di progettazione: Jim Dayton, John Goldsmith, Jeff Guga, Michael Jobes, Naomi Langer, Joerg Ruegemer, Charles Sanchez, Bruce Shepard, Rick Smith, Eva Sobesky, Tensho Takemori, Larry Tighe, Scott Uriu, Flora Vara, Jeff Wauer

Il fatto che una stella del firmamento architettonico come Frank O. Gehry costruisca anche in Germania non ha bisogno di commento. La globalizzazione è davvero globale, altrimenti non avrebbe senso. Tuttavia il fatto che Gehry abbia potuto progettare e costruire così spesso in Germania lascia meravigliati. Rolf Fehlbaum, presidente di Vitra, fece il primo passo nel 1987 permettendo a Gehry di tirare fuori dal cilindro un piccolo museo di design sull'area dello stabilimento di Weil am Rhein, poi è stata la volta degli edifici di Francoforte sul Meno e Bad Oeynhausen. Altri progetti, rimasti sulla carta, sono stati ideati per Hannover, ancora per Francoforte e per Berlino, dove i direttori dei vari musei non vedevano l'ora di inserire una serpentina in stile Gehry tra i venerandi templi artistici dell'isola dei Musei. Invece a Berlino l'unico progetto che si sta realmente avviando alla conclusione è il cantiere della sede amministrativa della DG-Bank sulla Pariser Platz, dove dietro una facciata in pietra calcarea non rifinita e poco interessante sta acquattata una sorta di gigantesco animale provvisto di guscio che costituisce il rivestimento della sala conferenze. Sembra che in Germania si stia recuperando quello stile espressionista che non era riuscito ad andare oltre i primi anni Venti. Le tre torri che da un po' di tempo sveltano sul porto doganale di Düsseldorf non sono molto diverse da un set cinematografico, anche se rammentano più un film muto tedesco del filone metafisico che un classico hollywoodiano. Il sito lungo il Reno occupa l'area del vecchio porto fluviale; come molte altre città, la capitale della Renania del Nord-Westfalia punta in questo periodo sui nuovi media, oltre che su design, televisione, pubblicità, ricerche di mercato, stile di vita ed espressioni artistiche. Rispetto alle concorrenti, Düsseldorf può vantare una maggiore esperienza nel settore: la spesa destinata da questa città agli aspetti migliori del vivere è sempre stata superiore rispetto all'eterna rivale Colonia e alle città industriali del vicino distretto della Ruhr. A differenza di Colonia, in cui il centro per i media in costruzione secondo il piano ambizioso dell'architetto canadese Eberhard Zeidler sembra richiedere tempi drammaticamente lunghi, a Düsseldorf si è proceduto senza un piano generale, in maniera improvvisata ma con grande velocità. Del fascino rude emanato da depositi, silos, gru, pale meccaniche e officine non è rimasto comunque molto.

La scelta degli architetti ha seguito un criterio cosmopolita: da David Chipperfield a Steven Holl fino a Claude Vasconi. Altri progettisti, come Zaha Hadid, Norman Foster e Hans Hollein, si sono fatti avanti inutilmente: quasi tutti i protagonisti della scena architettonica mondiale hanno avuto davvero poca fortuna nel caso di Düsseldorf. Perciò Gehry può dirsi soddisfatto: ha potuto contare su un promoter abile, Thomas Rempen dell'agenzia di pubblicità Rempen & Partner, a cui non era necessario spiegare il vantaggio di curare bene le relazioni pubbliche, e sulla partnership di un costruttore competente, lo studio Beucker, Marschlanka & Partner. Entrambi hanno guidato il progetto in maniera da schivare le insidie della normativa edilizia tedesca e i problemi legati alle condizioni del suolo e alle acque sotterranee presenti nel porto di Düsseldorf.

Anche se non sembra, nello Zollhof di Düsseldorf Gehry

Text by Wolfgang Pehnt
Photographs by Thomas Mayer

The new Zollhof in Dusseldorf

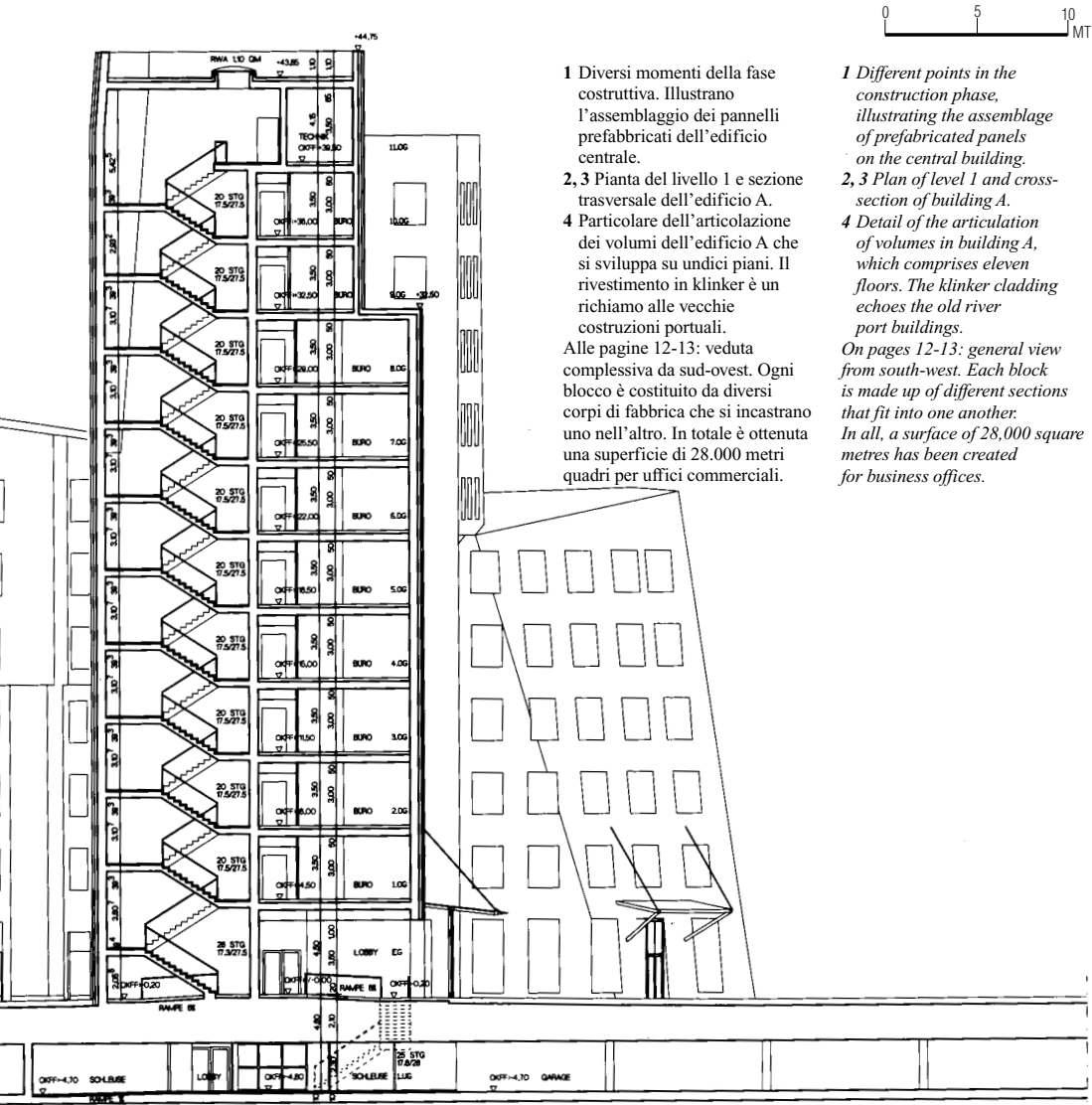
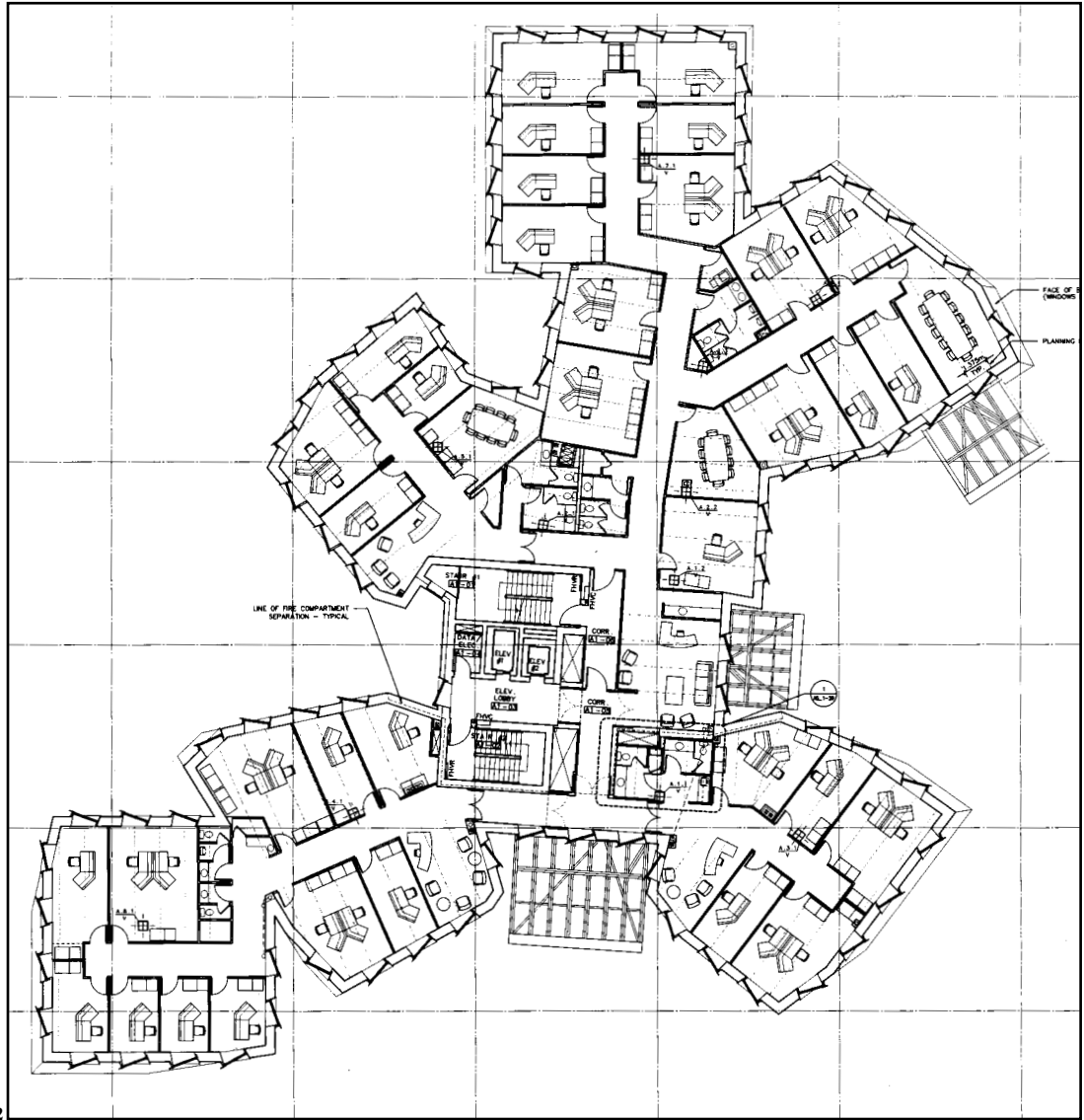
Project: Frank O. Gehry & Associates, Inc. – Frank O. Gehry with Randy Jefferson, Tomaso Bradshaw, Terry Bell, Craig Webb, Brent Miller, Lisa Towning, Kristin Woehl
Design team: Jim Dayton, John Goldsmith, Jeff Guga, Michael Jobes, Naomi Langer, Joerg Ruegemer, Charles Sanchez, Bruce Shepard, Rick Smith, Eva Sobesky, Tensho Takemori, Larry Tighe, Scott Uriu, Flora Vara, Jeff Wauer



3

1 Planimetria. L'intervento si trova nell'area est del vecchio porto sul Reno, nel centro di Düsseldorf. Il fronte sull'acqua, occupato principalmente da depositi, è destinato a essere convertito in una zona urbana pubblica, dove troveranno sede agenzie di arte e di media.
2, 3 Vedute da sud e dal fiume. Il complesso è formato da tre edifici disposti su una piattaforma, ognuno con una forte identità formale: il blocco più alto (edificio C) è rivestito in intonaco bianco, quello centrale (edificio B) in pannelli d'acciaio e il terzo (edificio A) in klinker.

1 Site plan. The building is situated in the area east of the old port on the Rhine, in central Dusseldorf. The waterfront, occupied mainly by warehouses, is to be converted into a public urban district, where art and media agencies will be located.
2, 3 Views from south and from the river. The complex is made up of three buildings arranged on a platform, each with its own strong formal identity: the highest block (building C) is faced with white plaster, the central one (building B) with steel panelling, and the third (building A) with klinker.



1 Diversi momenti della fase costruttiva. Illustrano l'assemblaggio dei pannelli prefabbricati dell'edificio centrale.

2, 3 Pianta del livello 1 e sezione trasversale dell'edificio A.

4 Particolare dell'articolazione dei volumi dell'edificio A che si sviluppa su undici piani. Il rivestimento in klinker è un richiamo alle vecchie costruzioni portuali.

Alle pagine 12-13: veduta complessiva da sud-ovest. Ogni blocco è costituito da diversi corpi di fabbrica che si incastrano uno nell'altro. In totale è ottenuta una superficie di 28.000 metri quadri per uffici commerciali.

1 Different points in the construction phase, illustrating the assemblage of prefabricated panels on the central building.

2, 3 Plan of level 1 and cross-section of building A.

4 Detail of the articulation of volumes in building A, which comprises eleven floors. The klinker cladding echoes the old river port buildings.

On pages 12-13: general view from south-west. Each block is made up of different sections that fit into one another. In all, a surface of 28,000 square metres has been created for business offices.

non mette in scena uno spettacolo selvaggio e incontrollato. Le sue tre massicce torri rovesciate e compresse ("Padre, Figlio e Madre") sono disposte in maniera da creare ampi spazi e da permettere vari traguardi sul bacino del porto e sul Reno. L'edificio di undici piani, rivestito in mattoni color terracotta, rimanda agli edifici portuali, mentre l'intonaco bianco della torre di tredici piani, più vicina alla città, è pensato come un omaggio alla city. Nelle scaglie in lamiera d'acciaio dell'edificio centrale si riflettono gli altri due. Intanto sul mercato immobiliare gli intermediari continuano a pubblicizzare la ventilazione naturale delle torri, le pareti massicce dall'isolamento termico perfetto e le incomparabili vedute sulla città e sullo scorrere del fiume.

Le torri di Düsseldorf, per quanto di altezza modesta, sono i primi grattacieli costruiti da Gehry. L'edificio a esse più affine, il doppio cilindro "Ginger e Fred" sulle rive della Moldava a Praga, si adeguava ancora alla linea di colmo delle case ottocentesche circostanti; nella fase tecnico-progettuale e in quella esecutiva degli edifici di Düsseldorf gli architetti hanno superato invece tutte le realizzazioni precedenti. In questo caso Gehry ha potuto approfittare dell'in-

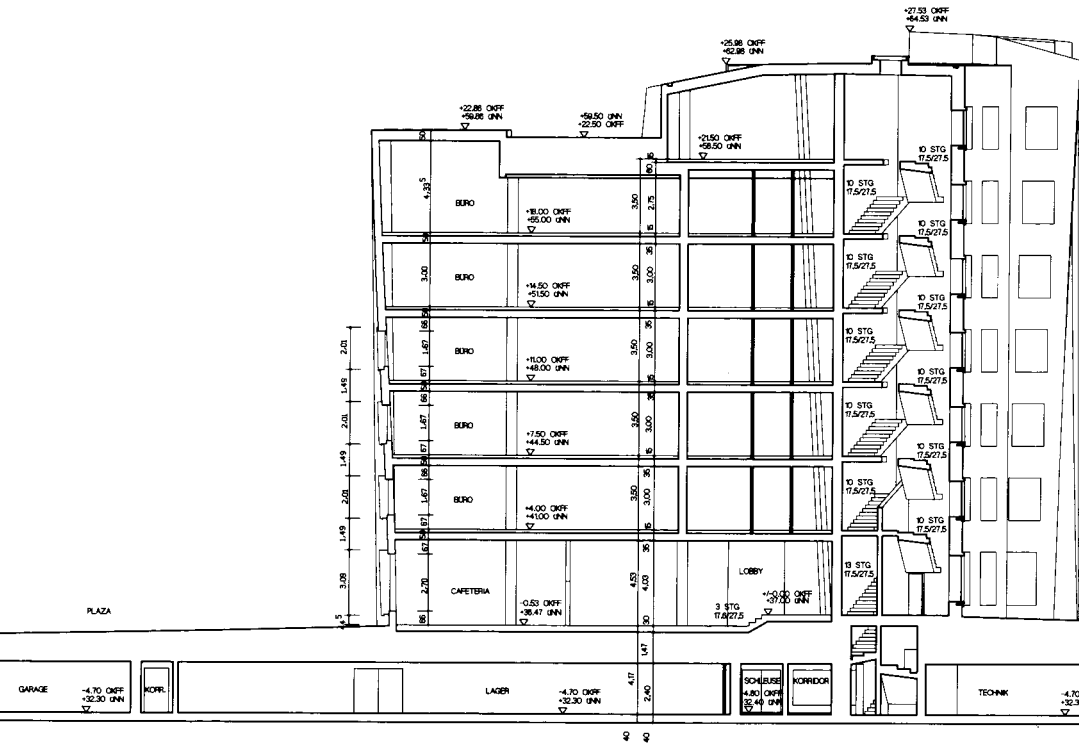
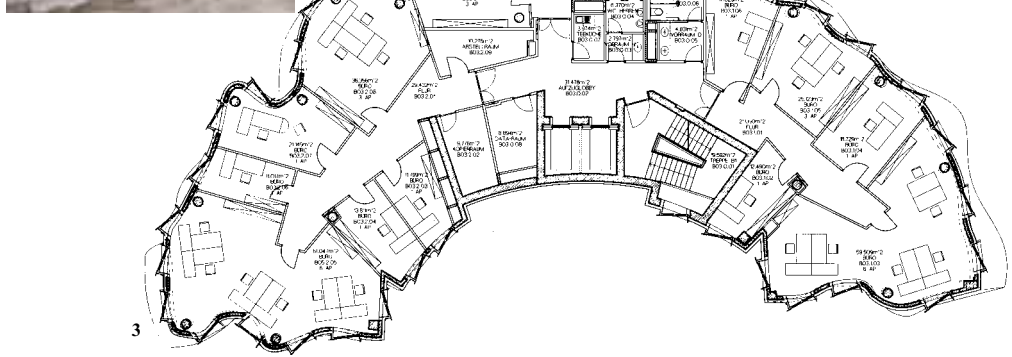
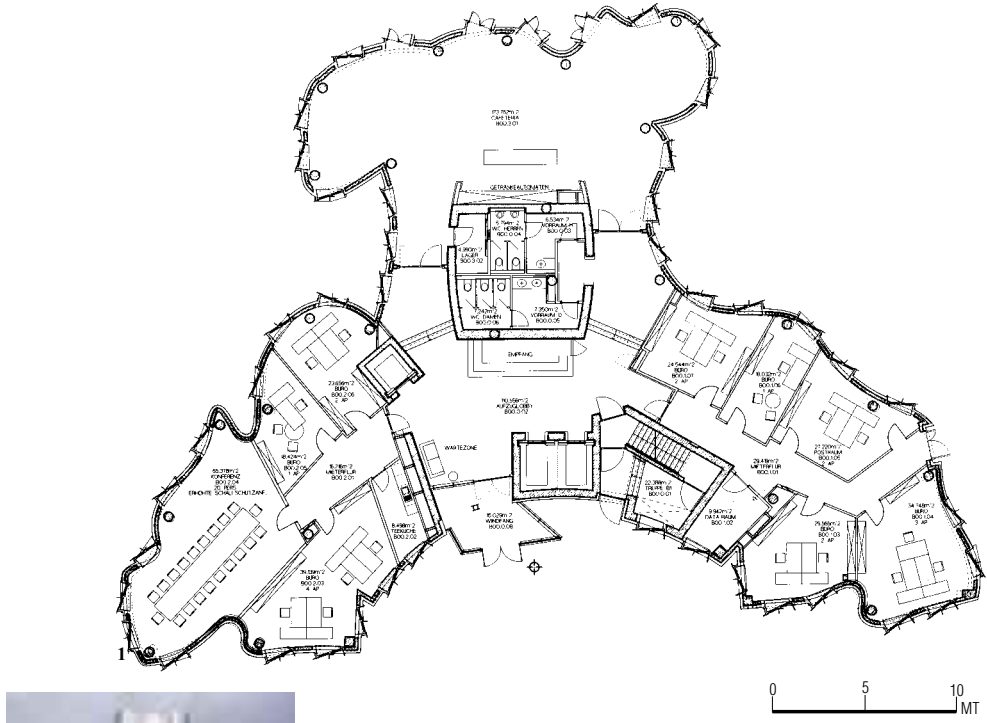
teresse attivo manifestato nei confronti del progetto da un grande gruppo di costruzioni tedesco, la Philipp Holzmann AG. Quest'ultima era coinvolta in maniera significativa nella committenza del progetto attraverso una delle sue affiliate, e allo stesso tempo ha svolto il ruolo di general contractor. Senza la speranza da parte di questo gigante del settore edilizio di ricavare innovazioni tecnico-costruttive brevettabili e monetizzabili in un prossimo futuro, questo capolavoro di architettura deformata non avrebbe mai potuto essere realizzato. Le prime fasi del processo di progettazione seguito a Düsseldorf non rappresentano una novità nell'opera di Gehry: lo stesso metodo era stato utilizzato per la prima volta nella scultura-pesce di Barcellona, progettata nel 1989. I dati relativi ai modelli fatti a mano vengono acquisiti tramite scanner da un software avanzato, il programma Catia utilizzato nella progettazione aeronautica, quindi trasformati in dati digitali e ritradotti in modelli di lavoro; al termine di varie fasi di correzione e la modellazione del rivestimento dell'edificio. Nei due edifici alti di Düsseldorf le murature esterne portanti, i pilastri e gli elementi interni

sono stati realizzati per assemblaggio: nella torre di tredici piani si è ricorsi addirittura a un'armatura esterna per mettere in posizione i profili convessi in pietra calcarea. Le facciate variamente deformate, sfaccettate e ripiegate sono traforate da mille e seicento finestre, la cornice di ognuna delle quali ha dovuto essere eseguita su misura poiché il profilo e l'inclinazione continuamente mutevoli delle pareti richiedevano ogni volta forme differenti.

Naturalmente sarebbe stato possibile realizzare i tre edifici partendo da uno scheletro portante deformato e aggiungendovi una facciata sospesa in materiali leggeri, come è avvenuto nel museo Guggenheim di Bilbao. Tuttavia i responsabili della Philipp Holzmann AG hanno insistito per avere murature massicce e per evitare qualsiasi effetto di "ottovolante rivestito". Nell'edificio centrale si sono spinti ancora più avanti, facendo eseguire a un modellista di Bocholt degli stampi di fusione, cioè delle forme negative, basati sulle indicazioni fornite dal computer. Nelle vasche di polistirolo così ottenute sono stati colati gli elementi di cemento, trecentocinquantaquattro componenti ognuno dei quali costituisce un esemplare unico. La distanza dal reticolo struttu-







1, 3 Pianta del piano terra e del terzo piano dell'edificio B.
2 Veduta da sud-ovest.
4 Sezione sul corpo scala.
5 Particolare delle coperture, metalliche come l'intero rivestimento di facciata.

1, 3 Plans of the ground and third floors of building B.
2 View from south-west.
4 Section of the stair well.
5 Detail of the roofs, which are in metal as is the whole cladding of the facades.

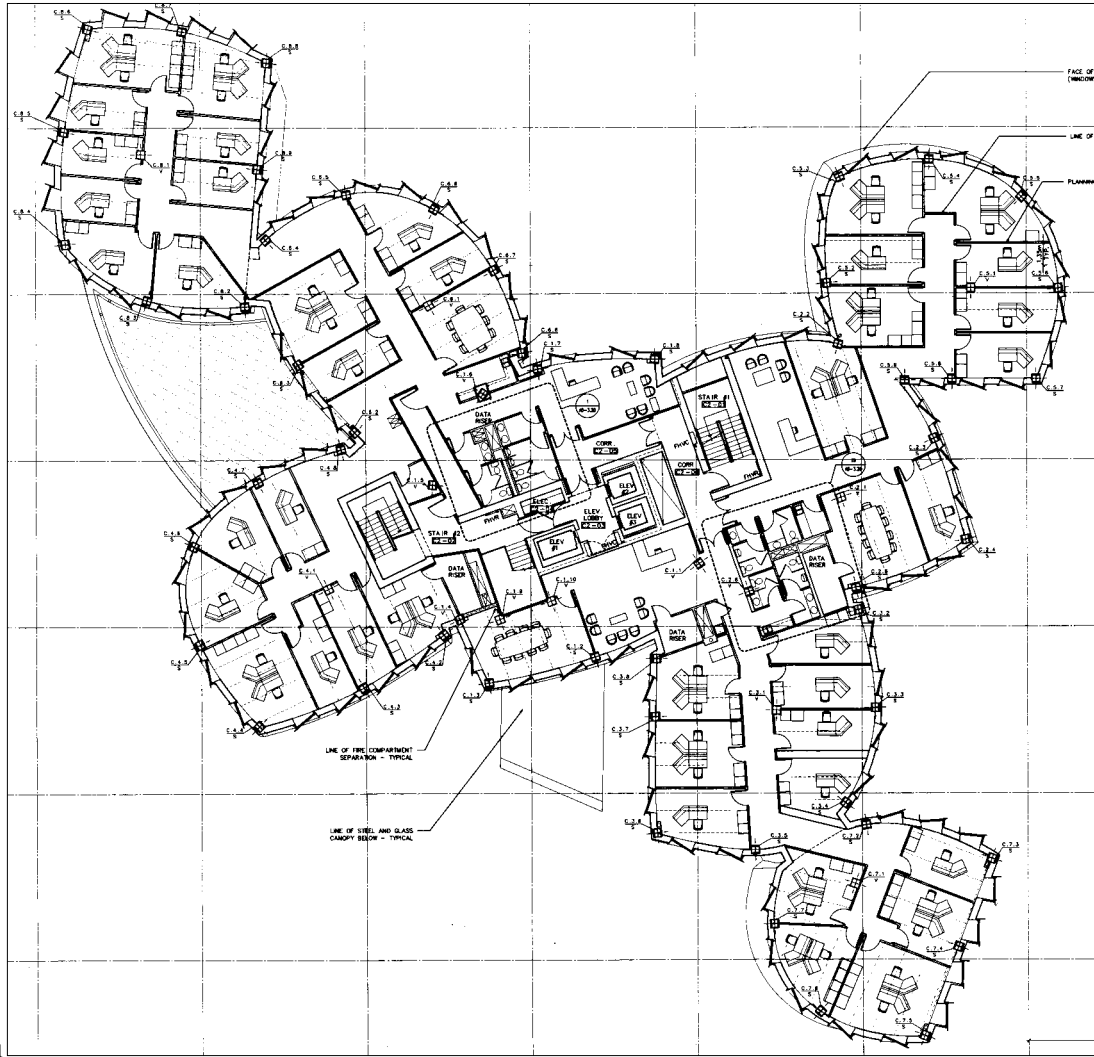


rale perpendicolare non poteva essere maggiore: dal CAD (Computer Aided Design) si è passati al CAM (Computer Aided Manufacturing). A questo punto anche gli edifici potranno essere modellati al pari delle carrozzerie delle auto o delle ali degli aeroplani. Questo nuovo “corto circuito” tra calcolatore e produttore ha fatto fare un ulteriore passo in avanti in direzione del superamento dei limiti attuali delle tecniche costruttive. “A questo punto tutto è possibile”, pare abbia detto Gehry trionfante una volta ascoltate le proposte dei costruttori tedeschi. Mai l’architettura è stata nel suo insieme tanto monotona e nelle singole realizzazioni tanto bizzarra quanto oggi. Il primo fatto dipende certamente dal secondo.

That a world star on the architectural scene, Frank O. Gehry, is also active in Germany requires no explanation. Globalism is global, or it is nothing. But the fact that Gehry has been able to plan and build so much in Germany is surprising. Rolf Fehlbaum, the head of the Vitra furniture manufacturers, started the ball rolling in 1987. In Weil am

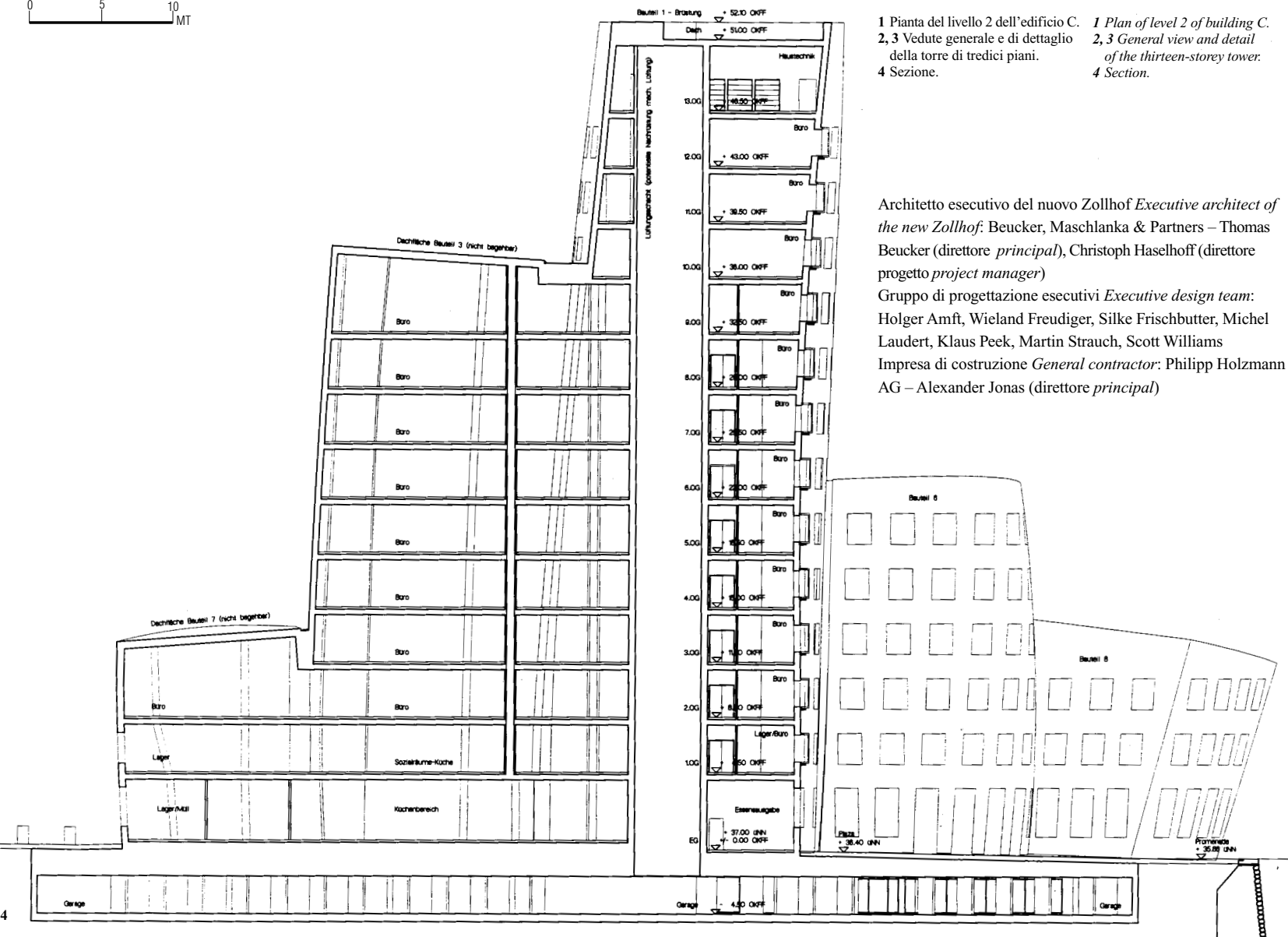
Rhein, he had Gehry conjure up a small Design Museum on his firm’s grounds. There followed buildings for Frankfurt am Main and Bad Oeynhausen. There were also projects that did not get off the drawing board: in Hanover, again in Frankfurt, and in Berlin, where the museum authorities would have liked to plait a Gehry snake between the venerable temples of the muses on Museum Island. Instead, the headquarters of the DG Bank is approaching completion on Pariser Platz: behind a disappointingly coarse limestone facade, inside there lurks a monumental mollusc forming the shell of a conference room. It seems as though Germany was catching up with that Expressionism which was unable to break out in the early twenties. The three towers which have stood for a short while in Düsseldorf’s Zollhafen – the “Customs Dock” – are not dissimilar to a film-set. But they are reminiscent less of a Hollywood classic than of German silent movies of the metaphysical genre. The site on the banks of the Rhine was formerly occupied by harbour installations. Like other cities, Düsseldorf, the capital of the State of North Rhine

Westphalia, is placing its bets on the new media, design, television, advertising, market research, lifestyle and the arts, and in these areas the city has more experience than the competition. In Düsseldorf, people have always spent more money on the allegedly sweeter sides of life than have the inhabitants of its arch-rival Cologne, let alone those of the industrial cities of the nearby Ruhr: Cologne’s media park is being created on the basis of the demanding plans produced by Canadian architect Eberhard Zeidler, but is taking a painfully long time to get anywhere; Düsseldorf by contrast went ahead without a master plan, improvising as it went along, but doing it quickly. Little, however, is left of the rough charm of the warehouses, silos, cranes, sheds and workshops. The chosen architects were a cosmopolitan bunch: David Chipperfield, Steven Holl, Claude Vasconi. Others left their visiting cards, but no buildings: Zaha Hadid, Norman Foster, Hans Hollein. Most of the global players were never really happy in Düsseldorf – but Gehry can be well satisfied. He found a clever promoter, Thomas Rempfen from the



1 Pianta del livello 2 dell'edificio C. 2, 3 Vedute generale e di dettaglio della torre di tredici piani. 4 Sezione.

Architetto esecutivo del nuovo Zollhof: *Executive architect of the new Zollhof:* Beucker, Maschlanka & Partners – Thomas Beucker (direttore *principal*), Christoph Haselhoff (direttore progetto *project manager*)
Gruppo di progettazione esecutivi *Executive design team:* Holger Amft, Wieland Freudiger, Silke Frischbutter, Michel Laudert, Klaus Peek, Martin Strauch, Scott Williams
Impresa di costruzione *General contractor:* Philipp Holzmann AG – Alexander Jonas (direttore *principal*)

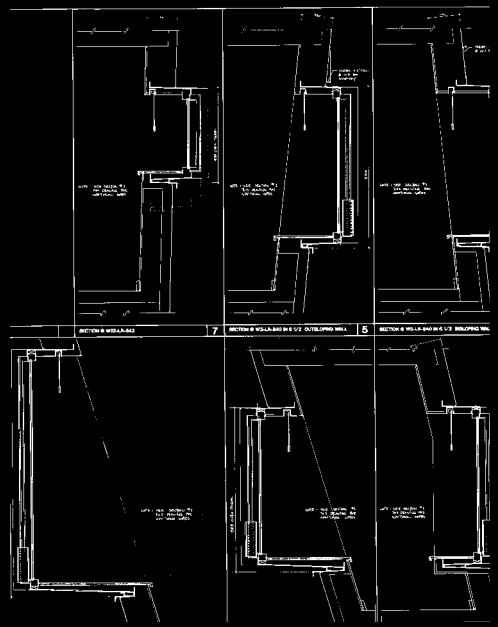


advertising agency Rempen & Partners, who needed no persuasion when it came to the advantages of PR effects, and a competent German contractor, Beucker, Marschlanka & Partners, who guided the project through the quagmire of German building regulations and through the physical problems associated with the site and its groundwater currents in Düsseldorf's harbour. Although it might seem so at first, Gehry has not staged an uncontrolled wild spectacle. His three oblique and crumpled blocks ("father; child and mother") are arranged in such a way that open spaces appear between them, allowing views of the harbour basin and the Rhine. The eleven-storey building is terracotta-coloured. Its brick cladding is an allusion to the harbour warehouses. The white plaster of the thirteen-storey building nearest the city centre is conceived as homage to urbanity. And the steely scales of the lower central building reflect its two neighbours. The landlords hope to attract tenants by pointing to the natural ventilation, to the solid, heat-storing walls, and the incomparable views of the city and the river.

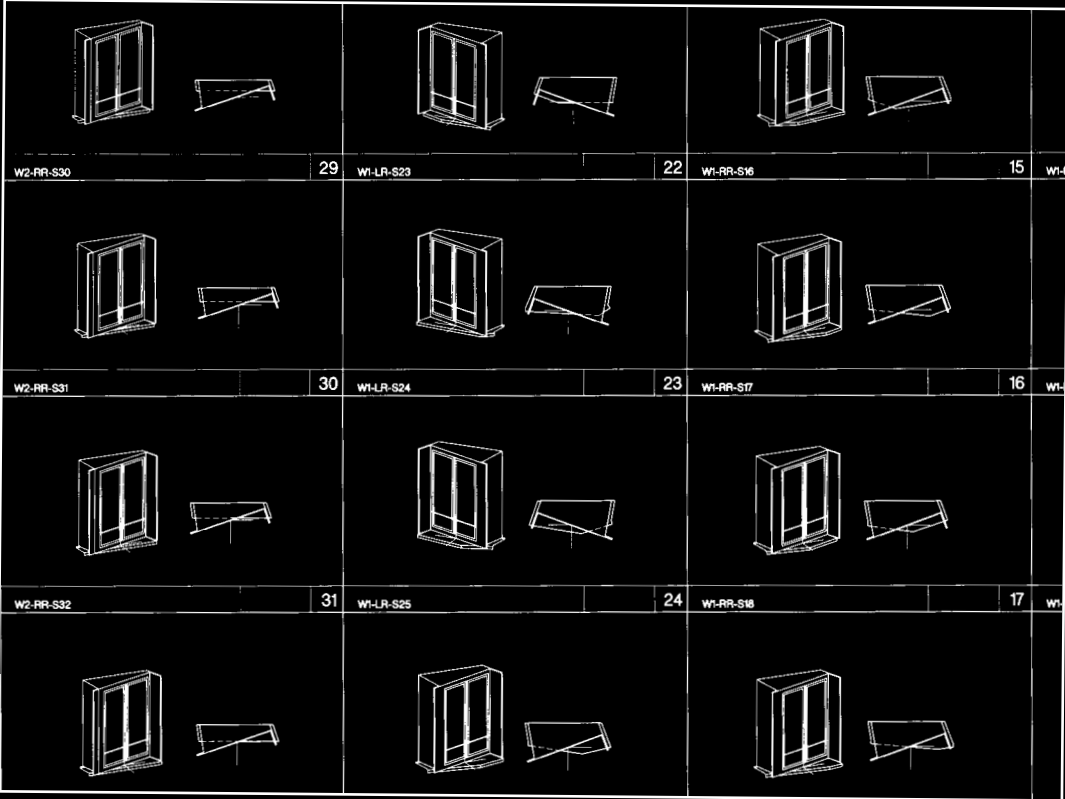
The Düsseldorf towers represent Gehry's first high-rise buildings. Their next-of-kin, the double cylinder "Ginger and Fred" on the banks of the Vltava in Prague, does not project above the rooftops of the city's late-nineteenth-century mansions. In their design technology and construction, the architects of the Düsseldorf buildings went beyond anything that had been done before. Gehry was able to profit from the active interest taken by a German building company, Philipp Holzmann AG, in the project. Via a subsidiary, Holzmann AG is deeply involved as a client, while acting as general contractor at the same time. If this major player in the sector had not set its hopes in patentable innovations in construction technology which it could exploit at a later date, there is little likelihood that this key work of 'deformation' would ever have got off the ground.

The first stages of the design process are nothing new in Gehry's work. He first used them in the fish sculpture in Barcelona, designed in 1989. Handmade models, are scanned in to the computer using advanced software – the Catia program which has proved its worth in aeroplane construction – and then digitally translated back into working models. After a number of corrective phases, the computer comes up with all the data needed for the structure and the 'cut' of the building's outer skin. In Düsseldorf, in the case of the two taller buildings, the load-bearing outer walls, the supports and the core are all combined. In the case of the thirteen-storey building, a reinforcement is needed to hold the protruding belly-like elements in place. The facades – twisted, skewed and crumpled in all directions – are pierced by a total of 1600 window openings. Every single window casement had to be fitted individually, because the variable inclinations and variable-radius curvatures meant that the angle of window-frame to wall was different in every case.

Of course, it would have been possible to erect the buildings using a distorted frame covered with a lightweight curtain facade – as was done with Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao. But the Holzmann people wanted load-bearing walls, not a "wrapped up roller-coaster". In the case of the central building in the group, they went even further: A model-builder in Bocholt was commissioned to create moulds – 'negatives' in other words – in accordance with instructions from the computer. These polystyrene tubs were used to mould the concrete elements – 355 prefabricated components, all different. There can be no greater departure from the concept of the rectangular grid. Computer-aided design (CAD) has become computer-aided manufacture (CAM). Buildings can now be tailored like automobile bodywork or aircraft wings. In building technology as elsewhere, the new direct link-up between computer and production represents a quantum leap. When he learned of the proposals of his German clients, Gehry is said to have proclaimed in triumph that everything was now possible. Never before has architecture in general been more monotonous than it is today, and never before have individual buildings been more capricious. There must be a connexion somewhere.



In questa pagina: disegni costruttivi delle finestre e particolari di facciata. Tutte le finestre sono apribili per offrire una ventilazione naturale. Ogni cornice delle mille e seicento finestre che bucano le facciate deformate delle tre torri è stata disegnata su misura in modo che potesse adattarsi alla forma delle pareti.



Testi di Joseph Rykwert, Gerd de Bruyn/Günter Nest
Fotografie di Ram Rahman/Aga Khan Trust for Culture

Texts by Joseph Rykwert, Gerd de Bruyn/Günter Nest
Photographs by Ram Rahman/Aga Khan Trust for Culture

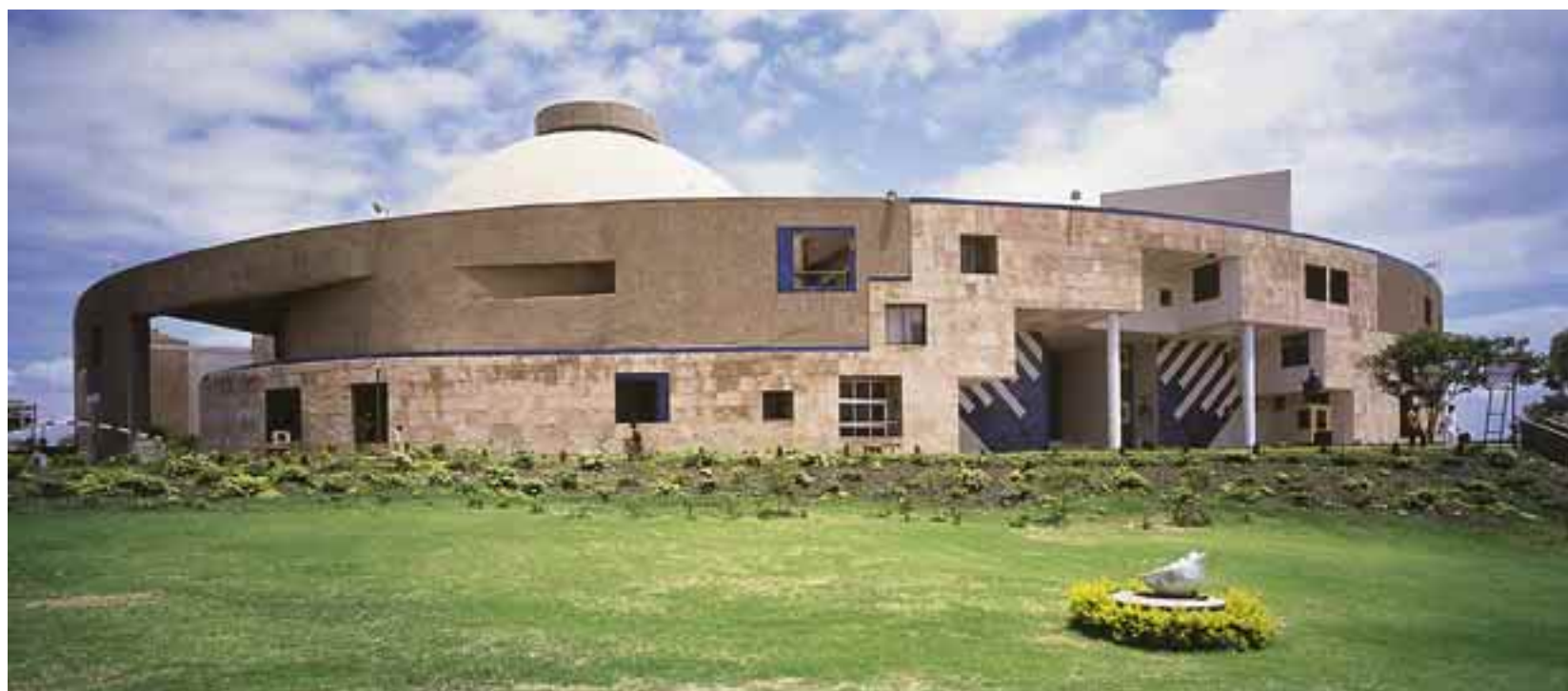
Charles Correa

Parlamento Vidhan Bhavan, Bhopal, Madhya Pradesh, India

Progetto: Charles Correa
Gruppo di progettazione: Hema Sankalia, Nidish Majmundar, Satish Madhiwala, Suneel Shelar, Andrew Fernandes, Rahul Mehrotra, Viren Ahuja, Manoj Shetty
Consulenti: Mahendra Raj (strutture); S.K. Murthy (ingegneria meccanica); Gautam Suri (acustica); Satish Madhiwala (interni); Kishore Pradhan (progettazione paesaggistica)
Impresa di costruzione: M/s. Sood & Sood

Vidham Bhavan Parliament, Bhopal, Madhya Pradesh, India

Project: Charles Correa
Design team: Hema Sankalia, Nidish Majmundar, Satish Madhiwala, Suneel Shelar, Andrew Fernandes, Rahul Mehrotra, Viren Ahuja, Manoj Shetty
Consultants: Mahendra Raj (structural engineering); S.K. Murthy (mechanical engineering); Gautam Suri (acoustics); Satish Madhiwala (interior design); Kishore Pradhan (landscape design)
Contractor: M/s. Sood & Sood



Correa non si è sottomesso a quel diktat funzionalistico che la norma tecnica ha elevato a forma. In quanto cittadino del mondo e modernista, egli ha potuto ricorrere alle forme di culto tuttora valide nella società indiana. Qui, sulla pianta dell'edificio del parlamento di Bhopal, onorato del premio Aga Khan, si riconoscono i segni mitici della croce e del cerchio. Ricordano i geroglifici simboleggianti la città e sono anche un'allegoria della quiete e dell'azione. Questa doppia figura fonda le linee esterne di congiunzione di un'architettura funzionale interna, che rispetta tale quadro ma non vi si sottomette.

Correa has never submitted to the functionalist diktat, which raised the technical norm to the status of form. While he is both cosmopolitan and a modernist, he still allowed himself to be inspired by the still valid cultic forms of Indian society. Here, in the ground plan of the parliament building in Bhopal, which was awarded the Aga Khan Prize, one can recognize the mythic signs of cross and circle. They are reminiscent of hieroglyphs, but are also an allegory of rest and action. This double figure creates the external connecting lines of an internal utilitarian architecture which respects this framework but does not kowtow to it.

Pochissimi architetti contemporanei (o del passato, quanto a questo) hanno avuto occasione di costruire la sede di un parlamento, come Louis Kahn a Dacca e Aldo Giurgola a Canberra. Che lo Stato del Madhya Pradesh abbia dato questa occasione a Charles Correa testimonia del grado di stima che egli gode nella professione, ma anche della posizione che ha in India. Molto si deve alla conciliazione tra monumentalità ed evanescenza che è riuscito a raggiungere nella sua opera. Ha assorbito le forti sopravvivenze folcloristiche nella sua modernità come nessuno dei suoi contemporanei è riuscito a fare; e ha toccato le sopravvissute corde della tradizione indiana senza mai consentire che il riferimento diventasse citazione o aneddoto.

Guardando l'India dall'esterno è difficile talvolta apprezzare i suoi eccezionali risultati e quelli dei suoi contemporanei. Le loro opere sono ben note e si dimentica facilmente che questa è la prima generazione di architetti indiani che agisce sul palcoscenico mondiale. Tutti hanno cercato – in un modo o nell'altro – di ricollegarsi a quanto restava delle tradizioni e delle tecniche precedenti il Raj (il governo coloniale dell'India) per raggiungere in realtà ciò che stava dietro di esse, pur mantenendosi aderenti alla modernità di cui erano consci di essere parte, e di cui volevano che l'India fosse parte. Oggi i migliori architetti indiani vengono indubbiamente stimati ai massimi livelli.

Il ritardo nell'entrata in scena ha significato per loro evitare l'equivoco di trapiantare un International Style prefabbricato nel subcontinente indiano (benché qualcosa del genere sia stato tentato senza grande successo da un paio di architetti locali e da alcuni architetti di importazione); si sono infatti resi conto che dovevano creare un modo specificamente indiano di affrontare i problemi della co-

struzione del dopoguerra; e che avrebbero dovuto riprendere una tradizione costruttiva trascurata e in parte atrofizzata, polverosa.

L'edificio sorge su un'altura e sovrasta la città. Un recinto circolare è dominato da una cupola emisferica che ricopre l'aula principale ed evoca intenzionalmente lo stupa della vicina Sanchi. Essendo la cupola collocata asimmetricamente nel cerchio, il visitatore ha una guida chiara nel suo percorso – un problema di molti edifici circolari. Le variazioni costanti della superficie muraria e l'interferenza creata dagli involucri ricurvi delle aule con il muro perimetrale principale garantiscono un forte senso d'orientamento. Nel cerchio Correa ha previsto il collegamento cruciforme (una croce greca inscritta in un cerchio) di cinque corti quadrate, in modo che l'aula principale e le aule sussidiarie, insieme con la biblioteca, occupino i quadranti residui, mentre la sistemazione degli uffici, da parte sua, dà articolazione a ogni corte; il che fa di questo edificio un caso quasi unico di palazzo governativo, dato che non possiede corridoi e tutti gli spazi destinati alla circolazione, perfino quelli di attesa, si aprono sui cortili.

La croce inscritta nel cerchio è uno dei simboli più arcaici per indicare uno stanziamento: è il geroglifico egiziano che significa 'città', e anche i romani lo usarono spesso; in Cina e in India ricorre frequentemente, ed è tanto diffuso che Carl G. Jung e Károly Kerényi suggeriscono derivi da un condizionamento biologico dell'uomo. Lo stupa, semisfera con quattro ingressi, si fonda su questo modello. Correa non si è ispirato solo alla forma esterna dello stupa, ma anche alla sua struttura intima.

Per il trattamento delle pareti Correa ha fatto appello ad artisti 'tradizionali', benché l'esterno della cupola sia rima-

1 Veduta da sud del complesso che sorge su un'altura al centro della città e gode quindi di una posizione panoramica. Sulla sinistra si intravede la cupola emisferica dell'aula principale, asimmetrica rispetto alla pianta circolare dell'edificio.

1 View from south of the complex, which stands on high ground in the city centre and thus enjoys a panoramic view. Visible on the left is the hemispherical cupola over the main hall, which is asymmetrical to the building's circular plan.

sto intatto (per lo meno finora). I critici di Correa lo hanno accusato di faciloneria per il ricorso ad artisti ‘tradizionali’, che praticano la pittura e l’intaglio come se la rivoluzione industriale non fosse arrivata in India. Queste accuse mi paiono sfidare la realtà della situazione indiana, come le accuse di quei critici nordeuropei che hanno rimproverato una certa qual frivolezza agli architetti italiani quando impiegano artigiani – muratori, gessisti, carpentieri – i cui metodi di lavoro non sono stati ancora completamente emarginati dalla produzione meccanica. Il ricorso a queste competenze, che condizionano il processo progettuale, nasce invece da una visione realistica del contesto indiano, così come la sfiducia nell’artigianato è dovuta per parecchi architetti alle condizioni molto differenti dell’Europa settentrionale o dell’America. In questo senso il mondo non è ancora divenuto omogeneo. La collaborazione di Correa con gli artisti è parte integran-

te del suo modo di lavorare, poiché il suo processo progettuale è guidato da forme di rappresentazione. Gli schemi ornamentali, i rilievi e perfino i dipinti quindi non possono mai essere ridotti a soluzioni ‘ornamentali’ astratte, un modo per ‘arricchire’ il trattamento delle pareti. Le opere di questi artisti ‘moderni’ o “d’avanguardia” (o quel che si vuole) sono al loro posto negli edifici di Correa quanto l’opera degli artisti-artigiani ‘tradizionali’, e costituiscono una parte essenziale della sua architettura. Il pessimo trattamento cui l’edificio è stato sottoposto – gli onnipresenti nidi di vespe, gli sputi di paan, lo sporco, i metal detector che sbarrano gli ingressi dovunque e le alterazioni arbitrarie delle finiture da parte del committente – avrebbero già da tempo distrutto un progetto più debole: ma il Vidhan Bhavan trionfa su ogni cosa. Solo un edificio di potenza straordinaria avrebbe potuto avere la forza di resistere a tali maltrattamenti. (Joseph Rykwert)

Very few architects of our time (or any other time, for that matter) have had the opportunity to build a parliament: as Louis Kahn had at Dacca and Aldo Giurgola in Canberra. That the State of Madhya Pradesh has given Charles Correa this opportunity testifies to the high place he enjoys among his peers, but also to the special position he has in India. This owes much to the brilliant reconciliation he has managed to achieve between the monumental and the evanescent in his work. He has absorbed the vigorous folk survivals into his modernity in a way none of his other contemporaries have quite managed; and he has touched the surviving chords of Indian tradition without ever allowing the reference to become quotation or anecdote. Looking from outside India, it is sometimes difficult to appreciate his and his contemporaries’ enormous achievement. Their work is familiar and it is easy to for-

get that this is the first generation of Indian architects to play on the world stage. All of them have attempted – in one way or another – to reconnect with what remained of the pre-Raj traditions and techniques, to reach behind them as it were, while maintaining their commitment to the modernity of which they knew themselves to be a part, and in which they wanted India to participate. By now the best Indian architects are certainly judged by the highest standards. Their later entry onto that stage meant that they did not make the mistake of implanting the ready-made “International Style” on the Indian sub-continent (though something like it had been attempted, not very successfully by one or two local and some imported architects); and they realized that they needed to create a specifically Indian way of dealing with the building problems of the post-war world – and that they would

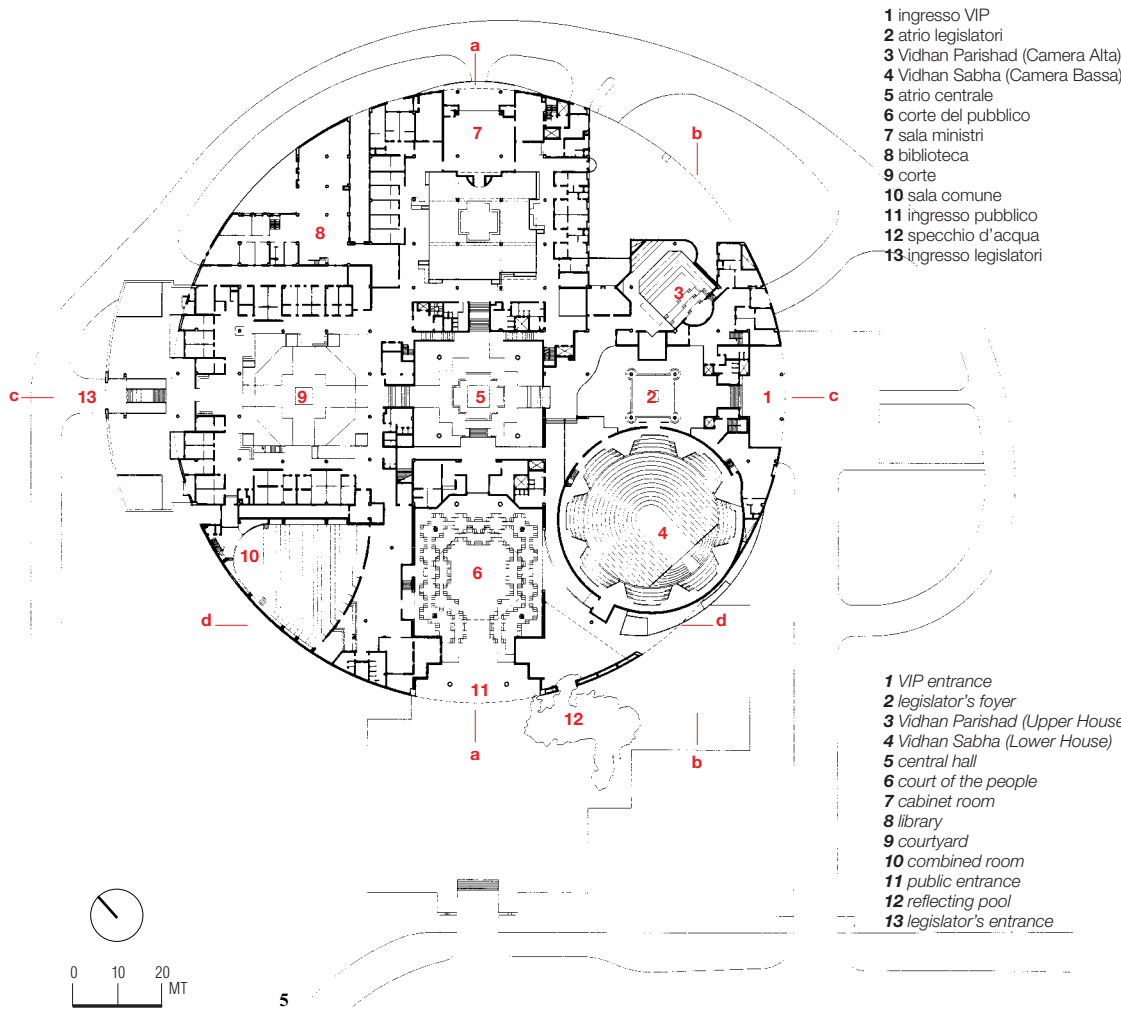
have to take on the neglected and part atrophied, dusty building tradition. The building stands on a hill and overlooks the town. A circular enclosure is dominated by a hemispherical dome that covers the main assembly chamber and deliberately invokes the stupas of nearby Sanchi. Because the dome is asymmetrically placed within the circle, the visitor has a clear guide to direct him – a problem in many circular buildings. The constant variations of wall surface, and the interplay created by the enclosures of the curved chambers within the main perimeter wall also provides a strong sense of orientation. Within the circle, Correa has planned a cruciform interlinking (a Greek cross-in-a-circle) of five square courts – so that the main assembly and the subsidiary chambers as well as the library now occupy the residual quadrants, while the office accommodation, on the

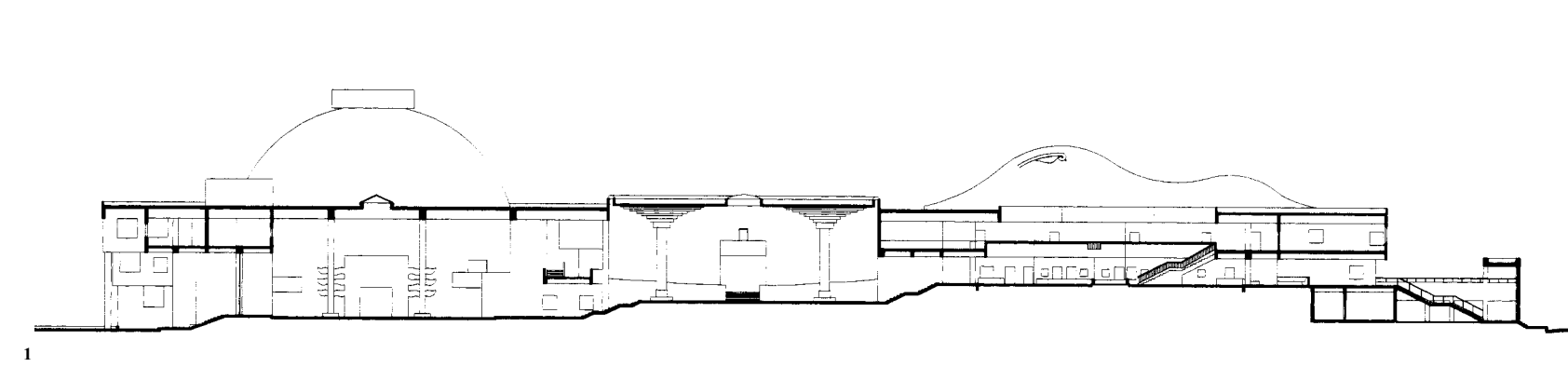
other hand, articulates each court – which makes it an almost unique government office building since it has no corridors and all circulation, even the waiting spaces are open to the courtyards. The cross in a circle is one of the most archaic emblems of settlement: it is the Egyptian hieroglyph sign for a town, while the Romans used it repeatedly; in China and in India it occurs often – it is so general that Carl G. Jung and Károly Kerényi suggested that it arises from a human biological conditioning. The stupa, a hemisphere with four gates, draws on this model. It is not only the external form of the stupa that Correa borrowed, but its underlying structure. For the wall treatments, Correa has appealed to ‘traditional’ artists, though the exterior of the dome has remained plain – so far. Correa’s critics have accused him of being facile in appealing to ‘traditional’ artists,



1 Veduta da est.
2 Il modello.
3 Particolare dell’ingresso sul fronte sud-ovest. Gli ingressi principali sono tre e consentono di accedere ai percorsi interni che si sviluppano attraverso giardini e corti.
4 Dettaglio della corte pubblica, con le pareti dipinte da artisti indiani popolari.
5 Pianta del piano terra. Nel recinto circolare il progettista ha previsto nove quadrati: cinque sono atri e corti e si trovano in posizione centrale lungo i due assi principali; quattro occupano le aree d’angolo risultanti e sono riservati alle funzioni specialistiche.

1 View from east.
2 The model.
3 Detail of the entrance on the south-west front. There are three main entrances, affording access to the inner routes which run through gardens and quadrangles.
4 Detail of the public court, with walls painted by popular Indian artists.
5 Ground floor plan. In the circular enclosure the architect has laid out nine squares, five of which are atriums and courtyards located centrally along the two principal axes, and four of which occupy the resulting corner areas allocated to special functions.

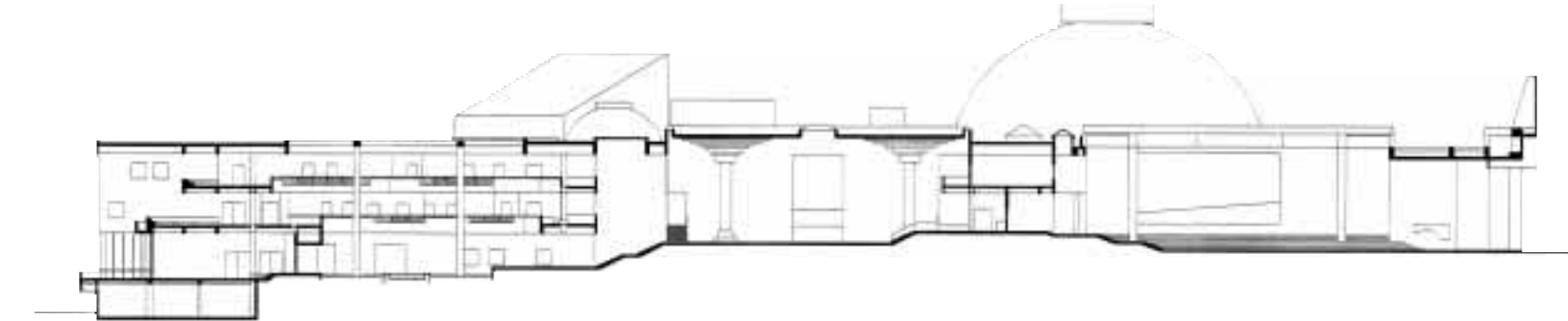




1-4 Sezioni CC, AA, DD e BB.
5 Scorcio della corte pubblica
con le pitture murali.

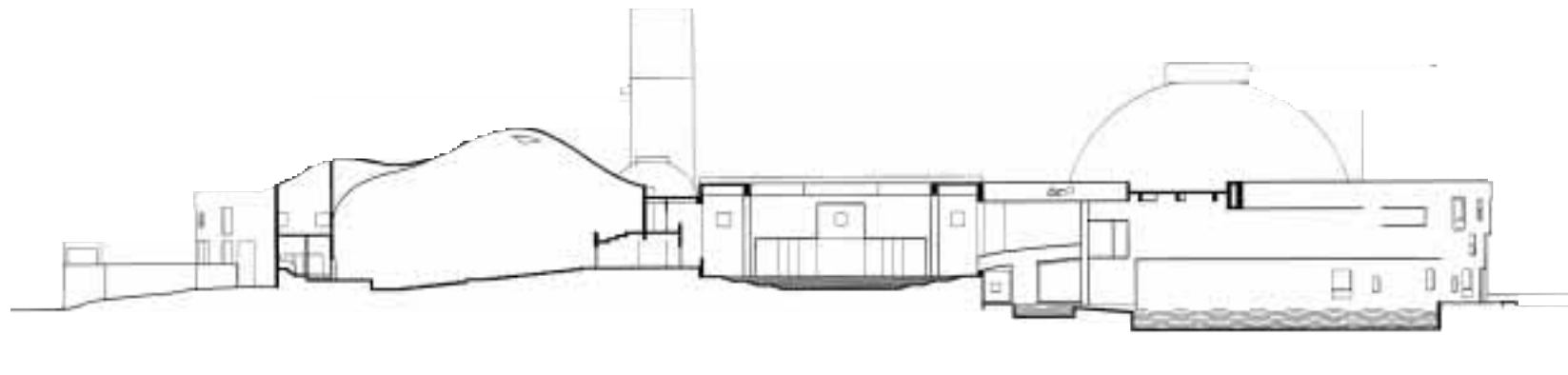
1-4 Sections CC, AA, DD and BB.
5 Perspective view of the public
court with mural paintings.

who practice painting and carving as if the industrial revolution had not affected India. Such accusations seem to me to defy the realities of the Indian situation, in the same way as the accusations of those Northern European critics who have reproached Italian architects of a certain frivolity when they call on craftsmen – masons, plasterers, carpenters – whose working methods have not quite been eroded by machine production. Such appeals, however, which condition the design process, arise from a realistic acknowledgment of the Indian context, much as a distrust of the crafts is forced on many architects by the very different conditions of northern Europe or the Americas: in that sense the world has not yet become homogenized. Correa's collaboration with artists, is an integral part of his way of working, since forms of representation guide his planning process. The patterns and reliefs and even the paintings can therefore never be reduced to abstractly 'ornamental' considerations as a form of 'enriching' wall treatment. The works of these 'modern' or 'avant-garde' (or what you will) artists are as much at home in Correa's buildings as the work of the 'traditional' artist-craftsmen, and they constitute an essential part of his architecture. The wretched treatment the building has received: the ubiquitous wasps' nests, the paan spittle, the dust, the metal detectors barring entry everywhere and the arbitrary alterations of the finishes by the clients would long ago have destroyed a weaker project – yet the Vidhan Bhavan triumphs over them. Only a very powerful building would have the strength to stand up to such maltreatment. (Joseph Rykwert)

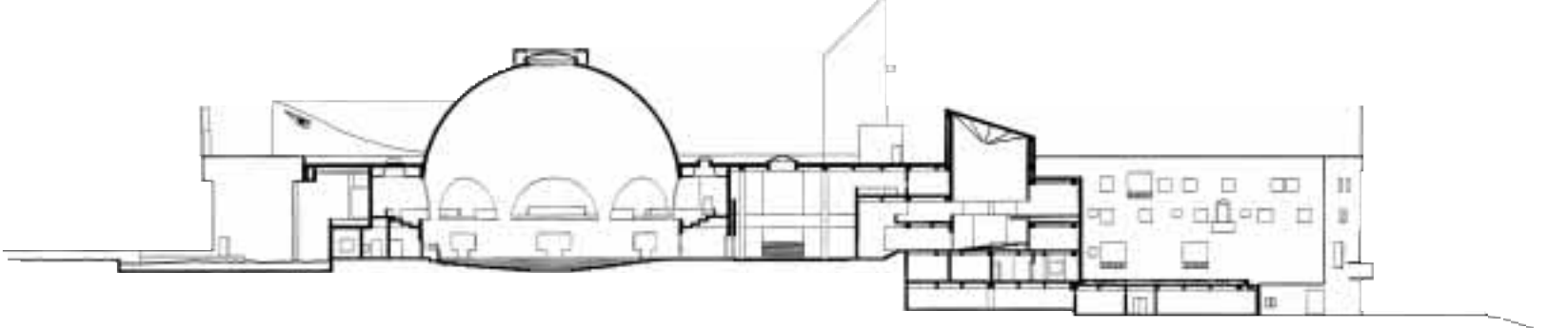


Come la maggior parte degli architetti del suo Paese, anche Charles Correa ha avuto una formazione occidentale. Gli studi compiuti negli Stati Uniti – fra l'altro presso il famoso Massachusetts Institute of Tehnology, dove in seguito ha anche insegnato – hanno fatto di lui un architetto moderno. Questo è importante da sapere. Bisogna tuttavia osservare anche che Correa appartiene alla generazione che ha visto la luce dopo il 1926, quando sono nati James Stirling e Oswald Mathias Ungers. È la generazione che ha reagito alla critica del funzionalismo degli anni '60 con un'architettura postmoderna. Che ciò sia avvenuto per imporre una revisione o il perfezionamento dell'arte moderna (Peter Eisenman), è un dato di fatto: Correa e i suoi coetanei, tutti insieme, cercano con le loro opere di rompere i dogmi dell'architettura moderna che sono stati loro insegnati, per lo più con arguzia contenuta, tecniche di collage raffinate, citazioni storiche e ogni sorta di forme simboliche e ornamentali di antiche tradizioni architettoniche straniere. Quella che a un primo sguardo equivaleva a una rivoluzione era però tutt'altro che una novità. Già negli anni Trenta eminenti architetti moderni si esercitavano in correzioni di rotta, come forma di opposizione alla standardizzazione priva di fantasia della nuova architettura secondo lo stile internazionale. In un intento autocritico, furono studiate culture architettoniche regionali e dell'Estremo Oriente, con riflessioni climatologiche di ampio respiro, per comprovare la discutibilità di norme architettoniche valide a livello internazionale. Già Frank Lloyd Wright aveva mostrato con bravura, con le case Barnsdall, Millard e Freeman costruite fra il 1917 e il 1924, che l'ornamento non rappresentava una rottura e che la forza simbolica arcaica di culture decadute era la più idonea ad apportare la radicalità del moderno nell'immagine. E lo stesso Le Corbusier, che per primo aveva giustificato la standardizzazione del movimento moderno e la sua identificazione con il razionalismo funzionale, diventò a poco a poco un 'organico', quando il compito architettonico sembrava richiederlo, come a Ronchamp. Il movimento organico professava, in particolare, la fuga dalla gabbia di razionalità della cultura occidentale, promuovendo la comprensione di tradizioni architettoniche straniere. Va anche detto che la moderna architettura razionalistica era altrettanto vicina alla mistica platonica dei numeri del motto massificato della scientificità della costruzione promulgato dai funzionalisti. Il primato del-

la geometria, che Le Corbusier ascriveva al razionalismo, come gioco esoterico delle perle di vetro era altrettanto romantico di quanto sembrasse illuministica la pura matematica, e pertanto offriva al maestro a Chandigarh oppure a Louis Kahn a Dacca la possibilità di legare fra loro i mondi immaginativi derivanti dalle cosmologie asiatica ed europea. La geometrizzazione dell'architettura moderna non è nata soltanto dal desiderio di significare simbolicamente il progresso sociale e tecnico che andava sempre più velocizzandosi nel XX secolo, ma intendeva dare vita al contempo a una spiritualizzazione della costruzione. Nel razionalismo si incrociarono così un momento progressivo e uno regressivo. Perché con il concetto di spiritualizzazione si intendeva la conciliazione con un occhio al passato dell'architettura moderna disgregantesi nella sua temporalità futuristica con saggezza premoderna. Questo e nient'altro fu ciò che Le Corbusier fece con il Modulor, e anche il mondo astratto in quadrati e cerchi di Louis Kahn fu ispirato dalla filosofia neoplatonica, mentre Giedion nella sua opera principale *Space, Time and Architecture* cercò di documentare l'affratellamento della Nuova Architettura con la teoria della relatività di Einstein. L'arte moderna razionalistica era già postmoderna laddove essa sollecitava l'intellettualizzazione dell'architettura con un intento romantico. La nostra tesi è dunque la seguente: Charles Correa, il cui percorso creativo fu marcato dal contatto con l'opera di Le Corbusier, ha riconosciuto nei potenziali simbolici che sono propri del razionalismo la possibilità di correggere la modernità derivante dalla cultura occidentale, che la giovane India si era data come programma, con l'estetica che si riflette sulla vecchia India. Sull'esempio di Chandigarh si sperimentò che il formalismo geometrico del razionalismo offre una superficie di proiezione ideale per le tradizioni culturali più diverse, se queste vengono espresse come pure citazioni decorative. Il formalismo geometrico ha pertanto aperto a Correa la possibilità di fare della cosmologia indiana il tema postmoderno della sua architettura e, in questo modo, di marcare la cultura di origine propria della sua architettura, che rivendica un diritto di universalità. La strategia postmoderna di culturalizzazione dell'architettura è applicabile in maniera universalistica esattamente come il geometrismo dello stile internazionale. In altre parole: più una costruzione moderna è abbellita con forme



simboliche dell'arte indiana e vista come modello estetico del cosmo, meno si tratta di una testimonianza del fatto che come suo autore possa essere indicato un architetto indiano. Specificatamente indiani sono soltanto gli edifici che sono stati eretti nello spirito della cultura architettonica tradizionale indiana. Inoltre, potremmo definire architettura indiana quanto sia stato sviluppato avendo conoscenza precisa del clima e del modo di (soprav)vivere locale. Di ciò i vecchi maestri dell'architettura moderna hanno avuto poca o nessuna notizia. Per esempio, Le Corbusier non voleva proprio saperne della necessità di pianificare *in loco* a Chandigarh e nel caso dell'Institute of Management indiano (Ahmedabad) ci si può dire fortunati che l'architetto indiano di contatto di Kahn abbia provveduto a un'elaborazione climaticamente più consona del progetto. Se gli architetti più famosi sono oggi interessati soprattutto a diffondere nel mondo il loro stile personale come delimitazione del territorio, avendo poco riguardo per gli interessi di culture e forme di vita straniere (mentre i più moderni impianti climatici nobilitano l'ignoranza delle peculiarità locali per la raffinatezza tecnica), da un architetto indiano ci si deve aspettare che egli sappia come si costruiscono edifici ben funzionanti e vivibili nelle diverse regioni del suo subcontinente, e metta in pratica queste conoscenze. Di Correa si può dire che egli sia riuscito a realizzare in molti suoi edifici l'unione funzionale ed estetica di architettura moderna e realtà indiana. Come esempio possiamo citare il museo commemorativo del Mahatma Gandhi ad Ahmedabad (1958-63), ispirato al Jewish Community Centre di Kahn, ma anche il palazzo Kanchanjunga a Bombay (1970-83) e il Museo Bharat Bhavan a Bhopal (1975-81). Dagli anni '80 è invece avvertibile un'altra tendenza: il soffocamento da parte di Correa dell'oggettività moderna con la citazione postmoderna della cultura indiana. Questo avviene tuttavia con intensità variabile. Perché mentre l'edificio del British Council a Delhi (1987-92) testimonia ancora del rigore palladiano della forma, il Centro di astronomia e astrofisica di Poona (1988-92), il Centro culturale Jawahar Kala Kendra di Jaipur (1986-92) e l'edificio del Governo e del Parlamento Vidhan Bhavan di Bhopal (1980-97) dimostrano che i giochi numerici che si riflettono nelle piante geometriche sono sempre più integrati da simboli concreti della tradizione architettonica e della mitologia indiana. Mosaici ayurvedici sotto cupole che possono essere letti come citazioni di stupa buddisti, portoni monu-



sale delle norme occidentali. Queste norme avevano pervaso l'edilizia per uffici indiana del XX secolo di corridoi senza fine con porte su entrambi i lati, che creavano un'atmosfera insostenibile in queste zone climatiche. Correa ha invece ripartito a forma di croce il complesso governativo, con cinque padiglioni ombreggiati e cortili interni, nei quali la libera circolazione dell'aria e acqua che scorre creano un gradevole microclima. Un luogo in cui si rimane volentieri, fortunatamente poco disturbato dal contesto postmoderno, che la generazione di Correa rovescia attraverso la sua lettura dell'arte moderna. Tuttavia ci si chiede perché un edificio di governo democratico sia stato dotato proprio di forme simboliche di un passato che poco conosceva della libertà, della trasparenza e dell'evidenza. (Gerd de Bruyn/Günter Nest)

Like most Indian architects Charles Correa had a western education. His studies in the USA – including a spell at the famous Massachusetts Institute of Technology, where he later taught – made him a modern architect. That is important to know. It is certainly important to remember too that Correa belonged to the generation born after 1926 when James Stirling and Oswald Mathias Ungers came into the world. This is the generation which reacted to the sixties' criticism of functionalism with post-modern architecture. Whether this happened to bring about a revision or the completion of the modern movement (Peter Eisenman), the fact is that Correa and his contemporaries have all tried with their built works to break through the dogmas of modern architecture which they were taught. And they have done this mainly with suppressed humour, refined collage techniques, historical references, using all kinds of ornamentation and symbols drawn from old and exotic building traditions. What at first glance was tantamount to a revolution was everything but new. Since the 30's outstanding modern architects had been trying to resist the unimaginative standardisation of new building in the international style. With self-critical intent they have occupied themselves with regional and far-eastern building cultures and contrived world-enriching climatological considerations to prove the dubiousness of internationally valid architectural standards. Frank Lloyd Wright had already courageously showed with the Barnsdall, Millard and Freeman houses, built between 1917 and 1924, that ornamentation is not a



Pagina a fronte: veduta dell'atrio centrale. Una caratteristica risultante dalla scelta planimetrica è l'assenza di corridoi e l'apertura sui cortili di tutti gli spazi per la circolazione e l'attesa.
1, 2 Due scorci dell'atrio dei legislatori.

Facing page: view of the central hall. A feature resulting from the choice of ground plan is its absence of corridors and the fact that all the circulation and waiting spaces open onto the courtyards.
1, 2 Two perspective views of the legislators' foyer.



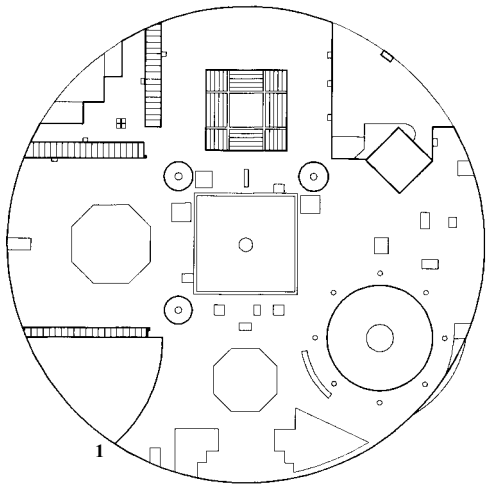
crime and the archaic power of symbols of sunken cultures is very well suited to reflect the radicalism of the modern movement. And even Le Corbusier, who was primarily responsible for the standardisation of the modern movement and its identification with functional rationalism, later became an "advocate of the organic", when the architectural brief appeared to require this, as in Ronchamp. The commitment to organic building tended in particular to foster the break with rationalistic western culture and promoted an understanding of exotic building traditions. However, modern rationalistic architecture was as close to the platonic mystique of numbers as to the presumptuous slogans advocating turning building into a science, which the functionalists had published. The primacy of geometry, which was made typical of rationalism by Le Corbusier, was, like an esoteric game of glass beads, as romantic as it appeared to be enlightening as pure mathematics and hence offered Le Corbusier in Chandigarh and a Louis Kahn in Dacca the possibility to combine imaginative worlds arising from the cosmologies of Asia and Europe. The geometrisation of modern architecture did not only stem from the wish to symbolise the accelerating technical

and social progress in the 20th century; it was also supposed to provide for a spiritualisation of building. Rationalism was locked in both a progressive and regressive movement. Spiritualisation implied the retrospectively skilful reconciliation of modern architecture, which was being resolved on a futuristic plane, with premodern philosophies. Le Corbusier sought nothing else in any case with the Modulor; the world of Louis Kahn, abstracted in squares and circles, was inspired by neo-platonic philosophy, whilst the Giedion in his major work Space, Time and Architecture sought to prove the close relationship between New Building and Einstein's theory of relativity. Seen in retrospect, the rationalistic modern movement had always pursued the intellectualisation of architecture with a romantic intent. Our thesis is based on that: Charles Correa, whose career was formatively influenced through contact with Le Corbusier's work, has recognised in the symbolic potentials that reside in rationalism the opportunity to bring an aesthetics reflecting the old India into a modernity which the young India has made into a programme, although that modernity is outgrowing western culture. As an example Chandigarh offered the experience that

rationalism's world of geometric forms offered an ideal projection surface for the most varied cultural traditions, insofar as these are expressed as pure ornamental references. Geometric formalism has opened up to Correa the possibility to make Indian cosmology the post-modern theme of his architecture and in this way to endow his cultural of origin with an architecture that lays claim to universality. Now the post-modern strategy of the culturalisation of architecture is just as universally applicable as the geometrism of the international style. In other words, the more modern building is adorned with symbolic forms from Indian art and understood as an aesthetic a model of the cosmos, the less likely it is that its originator may be referred to as an Indian architect. Only buildings erected in the spirit of the traditional Indian building culture are specifically Indian. Beyond that, works developed with a precise knowledge of the climate and local way of life (survival) may also be referred to as Indian architecture. The grand old men of modern architecture had taken only hesitant notice of this. Thus, Le Corbusier simply did not want to hear about the need to plan locally in Chandigarh, and in the case of Kahn in Ahmedabad we can fortunately

1 Pianta delle coperture.
2 Veduta della sala dei ministri disegnata dall'architetto Satish Madhiwala.
Pagina a fronte: l'interno della grande sala circolare che ospita la Camera Alta del parlamento con 366 membri. È sovrastata dalla cupola e illuminata da luce zenitale.

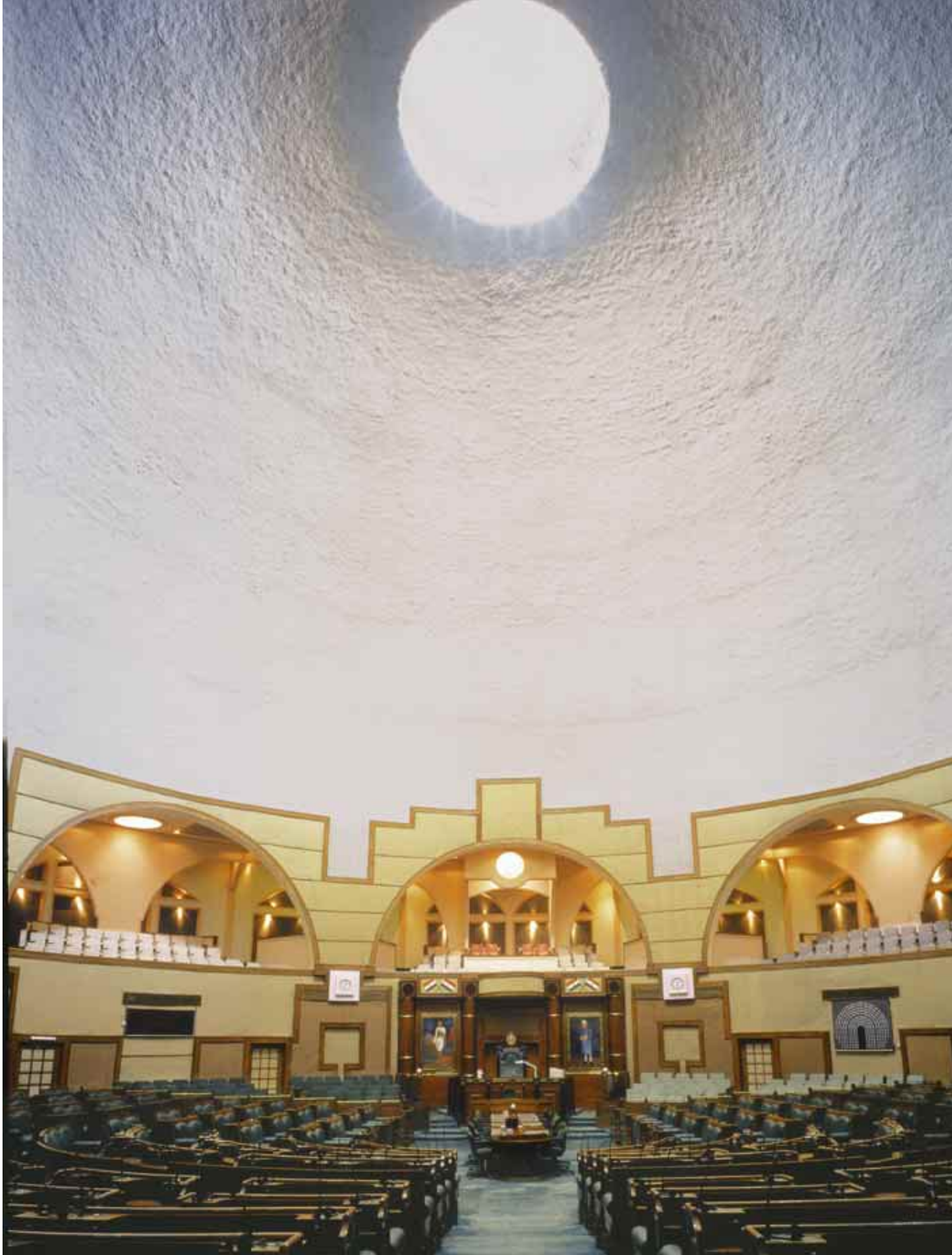
1 Plan of roofs.
2 View of the cabinet room designed by architect Satish Madhiwala.
Facing page: the interior of the large circular hall of the Upper House of Parliament, with 366 members. It is surmounted by the cupola and illuminated from above.



say that his Indian contact architect turned the design away from the sun in good time, and ensured that the project was completed with proper regard for the climate. Until today the main concern of star architects has been to distribute their personal style over the world showing little consideration for the interests of foreign cultures and ways of life (maintaining highly modern air conditioning systems that ennoble ignorance of local conditions for technical improvement). Are we then entitled to expect that an Indian architect should know and observe, how people construct properly functioning and liveable buildings in the different parts of his own subcontinent? Correa has succeeded in making the functional and aesthetic connection between a modern architecture and Indian reality in his many buildings. Examples of this aspect of his work are the Ghandi Memorial in Ahmedabad (1958-63) inspired by Kahn's Jewish Community Centre. The Kanchanjunga apartment building in Bombay (1970-83) and the Bharat Bhavan Museum in Bhopal (1975-81) are other good examples. Since the '80's another tendency has emerged: Correa's modern objectivity has given way

to the post-modern references to Indian culture. Now this certainly happens in varying degrees of intensity. While the British Council building in Delhi (1987-92) still exhibits Palladianistic formal strictness, the Centre for Astronomy and Astrophysics in Poona (1988-92), the Jawahar Kala Kendra cultural centre in Jaipur (1986-92) and the Vidhan Bhavan State Assembly in Bhopal (1980-97) demonstrate that the number games reflected in the geometric ground plans are increasingly complemented by concrete symbols from Indian mythology and building tradition. Ayurvedish stone mosaics beneath domes, which can again be read as Buddhist Stupas, monumental towers, murals depicting themes from the Jaina cosmography and the like are aimed not so much as the people who just want to use the building as at those who are willing and able to appreciate its cultural and art history allusions. Despite such devices, Correa designs buildings that are adapted to the Indian way of life and working, unlike many of his colleagues from the West who, with the regained claim to be producing art, deny their built works the functionality postulated by the modern movement. An example of his

approach is the State Assembly for Madhya Pradesh in the capital Bhopal. With its colour design, material, circular shape and dome over the plenary chamber it leaves no doubt that an architect with the cast of mind of James Stirling was at work here. Nevertheless, the post-modern character of the building does not only signify a departure from modern formal purism, but equally a correction of the supposedly universal usage of western norms. These had prescribed for twentieth-century Indian office building endless corridors with doors on both sides, which led to unbearable working conditions in that climate. Instead of this Correa organised the government complex in a cruciform arrangement with five shady lobbies and inner courtyards, where the free circulation of air and running water provide a pleasant micro climate. In pleasant surroundings, people are not too bothered about the post-modern text that takes Correa's generation to task over their interpretation of the modern movement. Certainly people do ask why of all places a democratic government building is furnished with symbolic forms of a past, which knew little about freedom, transparency and openness. (Gerd de Bruyn/Günter Nest)



Testo di Rob van Gool
Fotografie di Luuk Kramer

Bosch Haslett

Residence per famiglie di bambini ospedalizzati, Utrecht

Progetto: John Bosch, Gordon Haslett
Direzione progetto: Holger Buttner, Tycho Saariste
Collaboratori: Jacobien Hofstede, Yvon Visser
Strutture: ABT-West Adviesbureau; Walter Spangenberg

Text by Rob van Gool
Photographs by Luuk Kramer

Residence for families of hospitalized children, Utrecht

Project: John Bosch, Gordon Haslett
Project management: Holger Buttner, Tycho Saariste
Collaborators: Jacobien Hofstede, Yvon Visser
Structural engineering: ABT-West Adviesbureau; Walter Spangenberg

- 1 Modello preliminare e studio dei colori.
- 2 Il fronte sud.
- 3 L'edificio nel contesto. La Ronald McDonald House è situata in corrispondenza dell'ingresso principale del campus universitario "De Uithof" ed è una struttura di supporto della vicina clinica pediatrica. La costruzione bassa in primo piano sarà demolita fra qualche tempo.

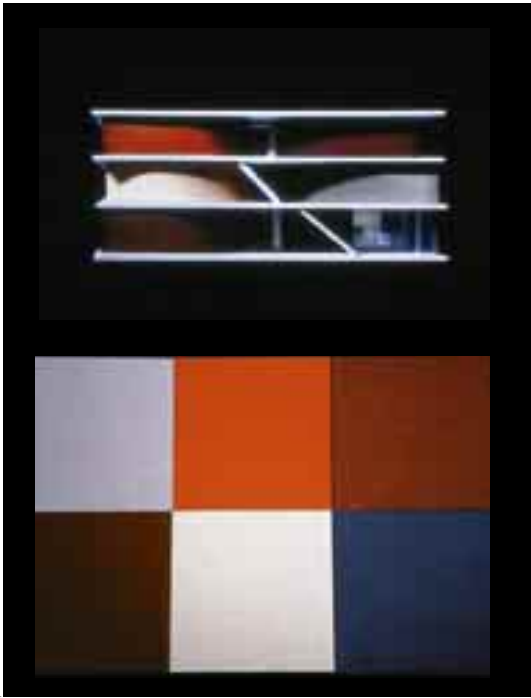
- 1 A preliminary model and study of colours.
- 2 The south front.
- 3 The building in its context. Ronald McDonald House is situated next to the main entrance of the "De Uithof" university campus and is a part of the paediatric hospital. The low construction in the foreground will be demolished in due course.



3

La Ronald McDonald House è attualmente l'ultimo elemento di un nuovo piano urbanistico che intende valorizzare il campus dell'università di Utrecht attraverso il ricorso ad architetture raffinate. Il carattere particolare di questo edificio deriva dalla tensione che si sviluppa tra le scarse lastre rettangolari in cemento e i volumi amorfi e quasi incastrati dei vari piani. Che si tratti di una ripresa poetica del plan libre di Le Corbusier? La dialettica tra la norma e la sua negazione passa attraverso una copertura smaterializzata e un microspazio avvolgente, o in altre parole attraverso la contrapposizione tra "panino globale" e "ripieno locale". Lo stile pop del fast food sconfina nella cultura architettonica con esiti non solo divertenti ma anche interessanti.

The Ronald McDonald House is the most recent building in the new urbanistic concept by which the University of Utrecht hopes to attract attention to its campus with the help of distinguished architecture. The building takes its somewhat eccentric character from the tension between the laconic rectangular concrete slabs and the amorphous volumes of the storeys wedged in, so to speak, between them. A poetic reprise of Le Corbusier's plan libre? The interplay between norm and deviation moves between abstract ceiling and sheltering microspace, or to put it another way, between a "global bun" and "local beef". An amusing, yet attractive, transgression of fast-food pop into the high culture of architecture.



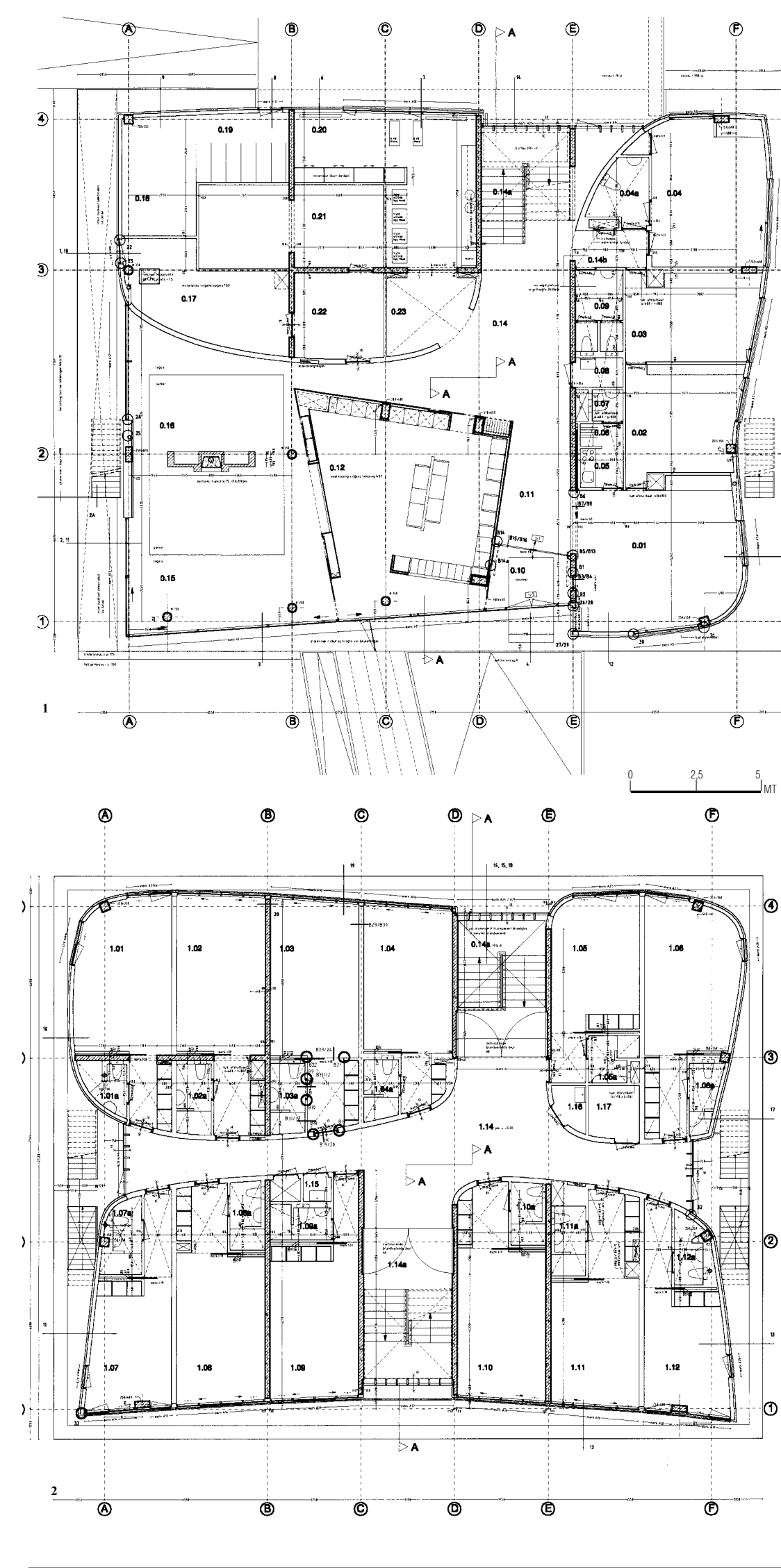
Il campus universitario "De Uithof" di Utrecht, Paesi Bassi, si manifesta gradualmente come esposizione non ufficiale di architettura e di urbanistica. Dopo lo strepitoso successo degli edifici di Mecanoo, Neutelings Riedijk e OMA, ora John Bosch e Gordon Haslett hanno costruito un edificio per la Ronald McDonald Foundation, che rientra in questa linea e merita di essere osservato con maggior attenzione. La costruzione di questo edificio va vista nel quadro di un'ampia trasformazione dell'intera area dell'Università. Attendiamo con impazienza la prossima ultimazione. Le Ronald McDonald Houses offrono alloggio a fami-

liari di bambini ospedalizzati. La prima venne aperta a Philadelphia nel 1974, mentre nel 1975 fu già possibile inaugurare la prima europea ad Amsterdam. La Ronald McDonald Charities è un'organizzazione internazionale che attualmente dispone di centosettantacinque case in tutto il mondo. Ogni Casa opera in maniera autonoma ed è responsabile per la propria pubblicità e per l'acquisizione dei mezzi finanziari. Nel gennaio di quest'anno la principessa Margriet ha aperto la nona Ronald McDonald House nei Paesi Bassi. Il trasferimento dell'ospedale per bambini di Utrecht dal centro città al campus dell'Università rendeva

necessaria la costruzione di un nuovo edificio. I lavori iniziarono nell'inverno del 1997. Nel 1995 Bosch e Haslett avevano vinto il concorso indetto a questo scopo. Si trattava di uno studio giovane che qualche anno prima si era fatto notare con il primo progetto realizzato, un blocco di abitazioni con ventotto appartamenti a due piani sulla Bezaanijachtplein di Amsterdam. Non soltanto l'aspetto molto elegante per gli standard olandesi e l'accuratezza nei dettagli hanno acceso l'attenzione negli ambienti dell'architettura, ma anche le abitazioni da loro definite "mansarde sociali", che consentono di ripartire e arredare gli spazi in ma-

niera assolutamente libera, hanno ottenuto un ampio riconoscimento. La nuova Casa Ronald McDonald si trova all'entrata principale dell'area del campus "De Uithof" dell'Università di Utrecht, a poca distanza dalla nuova clinica pediatrica accademica. L'aspetto esterno della Casa fa da contrappunto alla clinica e ai numerosi complessi degli istituti, sparsi come macchine autonome sulla vasta area dell'Università. La forte crescita di politecnici e di università negli anni '60 e '70 ha avuto quasi sempre come conseguenza la costruzione in periferia di nuovi edifici su vasta sca-

la. Nel caso di Utrecht ciò ha portato a un insediamento anonimo fatto di costruzioni alte, medie e basse ai bordi della città, lontano dal centro. La relazione tra i diversi edifici era limitata ai caratteri istituzionali e funzionali. Dei passaggi pedonali climatizzati formano un sistema di trasporto a labirinto che collega fra loro centri amministrativi, spazi per l'insegnamento e altre istituzioni. Si ha l'impressione che non sia stato dato alcun valore ai rapporti architettonico-urbanistici fra gli edifici. Sembra piuttosto che i blocchi cerchino un'espressione neutrale e introversa. Purtroppo, nemmeno gli ampi interspazi e il verde all'esterno riescono



ad assolvere il compito della reticolazione. Perfino le piazze e i cortili giacciono come persi nel paesaggio campestre che si estende quasi all'infinito.

Da qualche tempo si nota un cambio di tendenza. Un numero sempre in diminuzione di studenti, l'amministrazione autonoma degli immobili introdotta nel 1995, come pure la crescente autonomia delle università e la connessa vendibilità concorrenziale di intelletto, di terreno e di edifici, hanno portato l'amministrazione delle Università a occuparsi più intensivamente dei propri averi. Con il motto "la concorrenza non dorme", sono state messe in moto delle evoluzioni, e non soltanto nei Paesi Bassi, che riconoscono l'architettura come mezzo efficace per la costruzione di un'identità e per la pubblicità.

Già negli anni '80 l'OMA è stato chiamato a Utrecht per una perizia. Nei confronti della situazione spaventosa che si trovava di fronte Rem Koolhaas ha lavorato con il suo tipico atteggiamento, cogliendo in edifici inespressivi una potenziale opportunità e utilizzando il raggruppamento degli stessi come punto di partenza per un nuovo sviluppo urbanistico. L'area è stata così riordinata con mezzi poco spettacolari. Il viale est-ovest forma una vertebra superiore sull'area e riunisce le facoltà in una fila di facile orientamento. Un secondo collegamento nord-sud per pedoni e ciclisti mira ad accoppiare l'area pianificata degli alloggi per gli studenti con l'Educatatorium e le altre istituzioni del Centro. Il paesaggio erboso, prima senza meta, viene adesso trasformato in un campo polarizzato.

Ora si pone la questione se e in che modo la nuova clinica pediatrica seguirà questo concetto urbanistico. La posizione della casa demarca, al pari di una portineria, l'entrata principale alla clinica pediatrica ed è situata nell'asse visivo della strada principale, che proprio in questo punto fa una stretta curva a destra. L'aspetto dell'edificio è facilmente descrivibile: fra quattro lastre orizzontali a forma di rettangolo sono incastrati dei volumi amorfi, ciascuno dei quali comprende diverse stanze ed è inoltre distinto da un proprio colore. Com'è immaginabile, la Fondazione Ronald McDonald ha le proprie radici nella famosa catena di fast food: gli angoli smussati della piastra di base e di quella del tetto e i corpi di forma organica stretti fra di esse ne sono un sottile riferimento.

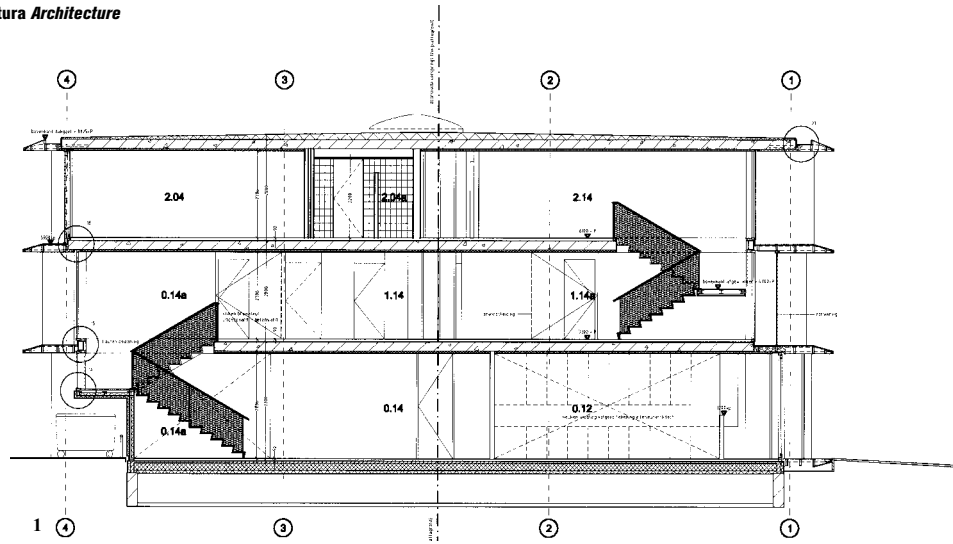
A un primo sguardo la casa presenta un carattere estremamente estroverso. L'apertura delle facciate viene ulteriormente sottolineata dagli angoli molto sporgenti delle lastre ed è accresciuta nel trattamento degli spazi d'uso come oggetti che vengono inseriti in modo molto chiaro fra le lastre. La scelta di trasparenza concettuale come dissonante architettonico nella struttura esistente sembra essere stata alquanto felice.

Tuttavia, questa costruzione, con il suo carattere solitario e la sua immagine suggestiva, merita una distanza maggiore dal confinante edificio rispetto a quella attualmente esistente. Il programma relativo agli spazi richiedeva peraltro anche la possibilità di locali riservati



1, 2 Pianta del piano terreno e del primo piano.
3, 4, 6 Dettagli dei fronti.
La soluzione compositiva è molto semplice: sottili lastre rettangolari a spigoli vivi molto sporgenti sono intervallate da volumi dai contorni curvilinei e caratterizzati da diversi colori.
5 Sezione costruttiva dello scheletro strutturale.

1, 2 Ground and first floor plans.
3, 4, 6 Details of the fronts.
The composition is very simple: thin rectangular slabs with very protrusive sharp edges are alternated by curvilinear volumes characterised by different colours.
5 Constructional section of the structural frame.



1 Sezione trasversale.
2 Veduta dei fronti nord e ovest.
3, 4 Dettaglio e scorcio del soggiorno al piano terra. A questo piano si trovano anche una cucina e un salotto che funge da zona di ricezione; ai piani superiori sono invece le camere per gli ospiti. Alle pagine 52-53: il corridoio del primo piano e un particolare degli accostamenti cromatici al secondo piano.



3



2



4

che dovevano emanare un’atmosfera domestica. Al piano terra sono state previste delle stanze a tale scopo. Una grande cucina con camino e un soggiorno, arredato con mobili di Jan des Bouvrie, formano un ambiente semplice. Il carattere abitativo si percepisce fin dall’entrata, dove si sente l’odore del caffè al posto di quello dei disinfettanti. Fortunatamente si è rinunciato a un’area di ricezione standard, e le formalità possono essere sbrigate in un elegante salotto. Al posto delle lamelle, utilizzate nei piani superiori come filtri regolabili tra interno ed esterno, al piano terra si è preferito utilizzare delle tende, che sottolineano l’intimità abitativa già garantita peraltro dal giardino che circonda l’edificio. Nei piani superiori sono situate le camere per gli ospiti, riunite in quattro gruppi per piano. L’interspazio organico è concepito come incrocio tipologico per la distribuzione funzionale. Degna di nota è la posizione delle due scale, che non scorrono una sull’altra in un solo vano, ma si ricavano sulla pianta una propria posizione, creando una sorta di asse di rotazione che porta a un aumento della superficie di movimento. Lo studio West 8, in accordo con Bosch e Haslett, si è occupato della progettazione del giardino come parte del piano complessivo per la clinica pediatrica Wilhelmina. Anche questo progetto rappresenta nella sua assenza una rottura con il convenzionale paesaggio del campus. L’immensa area erbosa viene trasformata in un paesaggio prativo con alcune sporadiche querce. La riflessione più intensa che questo bell’edificio ha suscitato nel critico sorge dall’aspetto costruttivo. Le forme schematiche organiche delle aree per gli ospiti sono in stretto rapporto con la struttura geometrico-statica delle lastre di cemento. Non è forse la poesia del conflitto fra libertà della posizione del piano, da un lato, e rigidità imposta della geometria costruttiva, dall’altro, una qualità compositiva con cui ci confrontiamo fin dal Plan Libre di Corbu?

Bibliografia: *De Architect*, numero speciale 8: Universiteitsgebouwen, aprile 1999; *De Architect*, maggio 1999; *Werk, Bauen+Wohnen*, 4/1999.

The university campus known as “De Uithof” in the Dutch city of Utrecht is increasingly manifesting itself as an unofficial exhibition of architecture and town planning. Following furor-arousing buildings by Mecanoo, Neutelings Riedijk and OMA, John Bosch and Gordon Haslett have now created a building for The Ronald McDonald Foundation which, fitting perfectly into this scenario, is worthy of closer inspection. The erection of this building has to be seen in the context of an extensive transformation of the whole university site. We await the next building with excitement. The Ronald McDonald House provides accommodation for the families of hospitalized children. The first Ronald McDonald House was opened in Philadelphia in 1974, and the very next year the first European Ronald McDonald House was inaugurated in Amsterdam. The Ronald McDonald Charities is an international organization which currently maintain more than 175 such houses worldwide. However each house operates autonomously, being responsible for its own publicity and finances. In January this year, Princess Margriet officially opened what was already the ninth Ronald McDonald House in The Netherlands. A new building was needed as a result of the re-location of Utrecht’s children’s hospital from the city centre to the university campus. Building work started in the winter of 1997. Bosch and Haslett had won the competition in 1995. This is a young Amsterdam office which came to public notice a few years ago with their very first building to be constructed, a 28-maisonette apartment house on the Bezaanjachtplein in Amsterdam. The building attracted the attention of architectural circles not only because of its – by Dutch standards – eye-

catching elegance and carefully worked-out details; the apartments themselves – subsidized and hence affordable – which enable the occupiers to divide up the living space and arrange the fittings just as they like, were also widely admired. The new Ronald McDonald House is situated right by the main entrance to the “De Uithof” campus of Utrecht University, within walking distance of the new academic Children’s Hospital. In its external appearance, the House provides a counterpoint to the Hospital and to the many university institutes – forming a complex in every sense of the word – scattered as autonomous machines across the extensive campus. The substantial expansion of the technical colleges and universities in the 1960s and 70s was almost everywhere accompanied by large-scale out-of-town development. In the case of Utrecht, this led to an anonymous collection of high-rise, mid-rise and low-rise buildings on a green-field site, far removed from the city centre. The relationship between the various buildings was confined to that demanded by their respective institutes or functions. Air-conditioned pedestrian bridges form a labyrinthine traffic system connecting the various administrative units, lecture-rooms and other facilities. One might have the impression that no importance was attached to any architectural or planning relationships between the buildings. On the contrary: the buildings seem to be seeking a neutral and introverted form of expression. Unfortunately the extensive spaces between them, the green exterior, cannot fulfil the networking task either. Even planned and designed areas, squares and courtyards, look lost in the simply endless polder landscape. Recently, though, there have been signs of a change. Declining student numbers, the self-administration of the properties, introduced in 1995, and also the increasing autonomy of the universities themselves and the resulting competitive marketing of intellect, land and buildings, has induced university administrators to take an intensive interest in their real estate. Under the motto: “The competition doesn’t sleep” developments have been started, and not only in The Netherlands, which have recognized architecture as an effective means of advertising and identity-formation. As long ago as the 1980s, OMA was approached for an assessment in Utrecht. The typical Rem Koolhaas can be seen in his individual behaviour towards what was if anything an off-putting situation: he saw totally expressionless buildings as an opportunity and used the grouping of the buildings as the starting point for a new urban devel-



opment. An east-west avenue forms a superordinate backbone on the flat site, and gathers the various faculties into a clearly structured series. A second axis, this time running north-south, for cyclists and pedestrians is designed to link the planned student accommodation area with the Educatorium and other central facilities. The previously directionless lawn landscape has been transformed into a polarized field. Now the question arises as to whether and how the new Children’s Hospital has followed this planning concept. The location of the House marks the main entrance to the hospital like a porter’s lodge, and lies along the visual axis of the main thoroughfare, which bends sharply to the right at precisely this point. The appearance of the building is easy to describe: amorphous volumes, each including a number of room-units, and additionally identified by their own group colour, are wedged in between four acutely rectangular horizontal plates. As one might have guessed, The Ronald McDonald Foundation has its roots in the well-known fast-food chain. The bevelled edges of the ground and roof plates, and the organically shaped bodies squeezed between them, are a subtle but unmistakable hint. At first sight the House has an extreme extrovert character. The openness of the facades is further emphasized by the projecting corners, and intensified by the object-like treatment of the utility rooms, which are inserted crystal-clear between the plates. The choice of conceptual transparency comes across as a highly felicitous dissonant architectural note in the existing structure. Admittedly, the House, with its free-standing character and suggestive charisma deserves to have more than three metres space between it and the neighbouring technical services building. The programme of rooms however also required retreat opportunities exuding a more domestic atmosphere. Such a spaces has been provided on the ground floor. A large kitchen and living-room with an open hearth, furnished with pieces by Jan des Bouvrie, create an informal setting. The domestic character is palpable already in the vestibule, where the aroma is of coffee rather than disinfectant. Fortunately a standard reception area has been dispensed with; formalities can be dealt with in what feels like a living-room. On the upper floors, the adjustable filter between interior and exterior takes the form of vertical slats; the ground floor has curtains, which emphasize an atmosphere of cosy intimacy that receives additional shelter from an all-round garden. The guest rooms – arranged in four groups per storey – are situated on the upper floors. The organic intermediate space is conceived as a typological cross for services. A noteworthy feature is the location of the two stairways, which do not run one above the other in a single staircase, but each have their own space on the ground plan; users must cross the first-floor landing, thus intensifying the ‘concourse’ nature of this area. The West 8 office, in agreement with Bosch and Haslett, has assumed responsibility for the design of the garden as a component of its overall plan for the Wilhelmina Children’s Hospital. Essentially this design too represents a radical departure from conventional campus landscapes hitherto. The endless lawns are transformed into a meadow landscape with only a few individually sited oak trees. The intense reflexion triggered in your reviewer by this beautiful building arose in the course of looking at it from the point of view of its constructional principles. The organic ground-plan forms of the guest areas are in a relationship of tension to the geometrically static structure of the concrete plates. Is the poetry of the conflict between freedom of ground-plan disposition on the one hand and the prescriptive rigidity of the constructive geometry on the other not a compositional quality which has concerned us since Le Corbusier’s Plan Libre? Literature: *De Architect*, special issue 8: Universiteitsgebouwen, April 1999; *De Architect*, May 1999; *Werk, Bauen+Wohnen*, 4/1999.



Testo di Paola Giaconia
Fotografie di Young-Il Kim

Text by Paola Giaconia
Photographs by Young-Il Kim

Morphosis

Sun Tower, Seoul, Corea

Sun Tower, Seoul, Korea

Progetto: Morphosis – Thom Mayne
Responsabile progetto: Eul Ho Suh
Coordinatori progetto: Dave Grant, Kim Groves, Kristina Looock, Eui-Sung Yi
Collaboratori: Min-Seok Baek, Jay Behr, Mark Briggs, Neil Crawford, Towan Kim, Richard Koschitz, Janice Shimizu
Architetto locale: Kyung Yeol Kim, Daisung

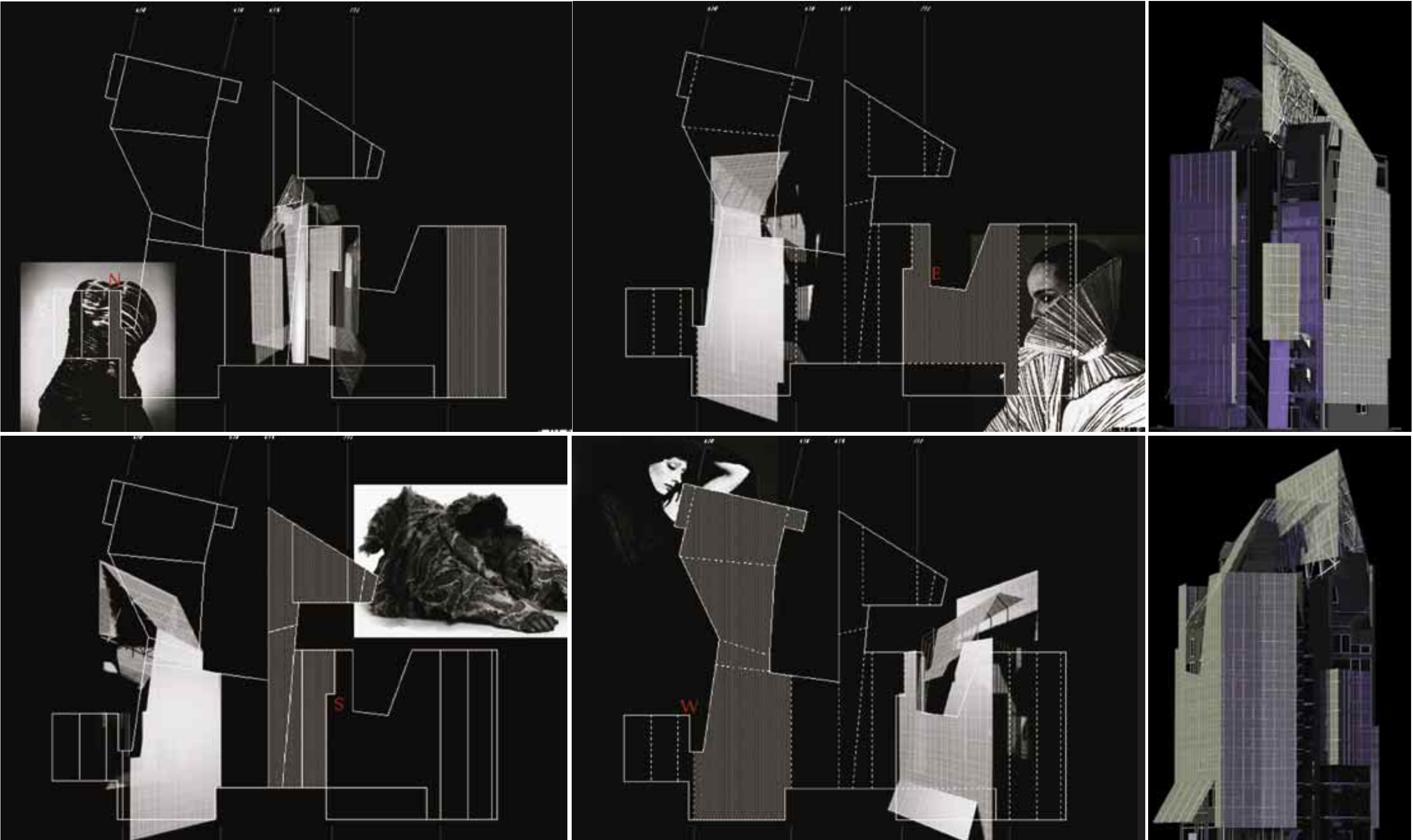
Project: Morphosis – Thom Mayne
Project management: Eul Ho Suh
Project designers: Dave Grant, Kim Groves, Kristina Looock, Eui-Sung Yi
Collaborators: Min-Seok Baek, Jay Behr, Mark Briggs, Neil Crawford, Towan Kim, Richard Koschitz, Janice Shimizu
Local architect: Kyung Yeol Kim, Daisung

La Sun Tower, realizzata per un'azienda internazionale di abbigliamento in un distretto urbano ad alta densità di Seoul, era stata progettata inizialmente come una vera e propria torre. Lo studio Morphosis, incaricato di proseguire il progetto, ha suddiviso invece verticalmente il volume architettonico aggiungendo uno spazio aperto che fungesse da zona di socializzazione. Le due parti così ottenute, dalle proporzioni maggiormente equilibrate, risultano ora più eleganti dell'edificio originario. La particolare qualità dell'edificio è dovuta al rivestimento composto di elementi di acciaio dalla forma irregolare, perforati e quasi trasparenti, che nell'alternarsi della luce diurna e notturna proiettano la propria ombra o producono effetti traslucidi.

The Sun Tower was built in a densely populated part of Seoul for an international clothing firm. Originally planned as a tower, the volume was split along a vertical axis by the Morphosis office block which was added later, thereby providing a public space in the middle as a communication zone. The resulting elements are better proportioned and now come across as more elegant than the original structure. The building gets its particular quality through its cladding, which consists of an irregular arrangement of perforated, diaphanous steel elements which in the different play of light by day and night produce either shadows or translucent effects.

In questa pagina e nella successiva: serie di studi relativi alla membrana di rivestimento dell'edificio, costituita da pannelli di alluminio perforato scostati di venti centimetri dal nucleo in cemento armato.

This page and next: studies relating to the building's membrane cladding, which is composed of perforated aluminium panels with a 20-cm air gap between them and the reinforced concrete core.



come simbolo dell'identità dell'artista. Nel caso del progetto di Morphosis, l'involucro è costituito da piani in metallo traforato definiti da una complessa geometria di composizione irregolare ottenuta con elaborazione al computer; questi piani, accostati secondo una logica frammentaria, costituiscono il rivestimento esterno dell'edificio, scostato di 20 centimetri dal nucleo opaco centrale in cemento armato e da questo 'indossato', quasi si trattasse di un vestito. Il rivestimento esterno segue quindi un proprio andamento e genera un volume più ampio del corpo opaco centrale, dando vita a uno spazio intermedio. È come una seconda pelle che, svincolata dalle esigenze pragmatiche che le facciate degli edifici devono in genere assecondare, risponde in maniera astratta e poetica ad altre forze: all'interno svolge la funzione di brise-soleil e si adatta facilmente alle esigenze di soleggiamento, diverse per ogni lato dell'edificio; all'esterno, questa pelle traslucida si ripiega su se stessa e avvolge la torre fino alla sua sommità,

rivestendo gli uffici, posti nell'attico, con una serie di travi alte tre piani che racchiudono gli impianti tecnici. Lo spazio interstiziale, compreso tra la superficie del corpo e quella della pelle, permette di modificare l'aspetto dell'edificio a seconda delle diverse condizioni di luce. Si viene così a creare una multipla leggibilità visiva dell'edificio dal momento che questo non si offre alla stasi contemplativa, bensì sollecita nell'osservatore la ricerca di una continua variazione del punto di vista. L'edificio e le sue doti di trasparenza e capacità di riflettere appaiono sempre mutevoli all'osservatore a seconda della sua posizione e della posizione del sole nel cielo. La superficie diafana fa perdere la chiara distinzione fra nucleo centrale e rivestimento e fa scaturire un'ambigua relazione tra questi due elementi compositivi. Di notte si verifica l'opposta condizione e l'edificio si illumina dall'interno, trasformandosi in un'enorme billboard di luci e ombre. La sommità dell'edificio è una sorta di diafana corona di

metallo traforato e ripiegato che non ha alcuna specifica funzione se non quella di completare la torre con un elemento scultoreo. In determinate condizioni di luce questa parte dell'edificio sembra quasi dissolversi progressivamente nel cielo. Si viene così a comprendere il significato di questa scultura astratta che, sviluppandosi per ben tre piani al di sopra della copertura vera e propria dell'edificio, vorrebbe simbolicamente dissolvere le forze economiche che gestiscono la città, dalla quale la torre emerge regalando un elemento gratuitamente bellissimo.

The ten-storey Sun Tower stands in central Seoul, South Korea's multi-faceted capital and one of the world's most densely populated megalopolises. The client, an international clothing corporation, was looking for a youthful and sophisticated image to grace its central headquarters. The basic object of the brief was to provide the corporation, on a tight budget and with the explicit request to maximise

1, 3 Sviluppo dei prospetti.
2, 4 L'edificio nel contesto urbano. Situata in una zona altamente edificata, la torre è alta dieci piani e ospita gli spazi per la vendita e gli uffici di un'azienda che opera nel settore dell'abbigliamento. Nelle immediate vicinanze si trovano una stazione ferroviaria, edifici commerciali bassi e una università femminile.



1, 3 Development of the elevations.
2, 4 The building in its urban context. Situated in a densely built zone, the tower is ten storeys high and contains the sales and office premises of a company operating in the clothing trade. Located in its immediate surroundings are a railway station, low business buildings and a women's university.

buildable volume, with premises for its sales and offices. The project area's urban landscape is conspicuous for its heavily built density, comprising a large number of two-storey commercial buildings, the EWHA, Korea's biggest women's university, and a railway station. The Sun Tower stands out as a clearly identifiable landmark on the city's skyline, otherwise devoid of creative features or outstanding architecture. The 400-metre site is shared by two owners, who together decided to put up a combined building on it. Initially envisaged as a tower-type construction, the project was redesigned by Morphosis, both in plan and elevation. The first thing the studio did was to split the volume vertically down the middle, and to insert a 12 by 4-metre public space between the resultant two parts. This duality (also in part entailed by local building regulations under which 25 per cent of the site must be left clear) is the keynote of the whole project. The building's ten-storey height, relative to the dimensions of its site plan and con-

finied to a single volume, would have been perceived as squat and ill-proportioned. So it was decided to assign it instead to two main, apparently independent parts which, seen from the street, look slim and delicate. The ambiguous and general-purpose intermediate space marks the boundary between the two properties. This cuneiform gap between the two blocks takes in the ground floor entry zone and is faced by the vertical communication systems which give the space a very dynamic feeling. The outside world, intended as the perception of light and of the weather, penetrates deep into the tower through the empty space which slices vertically through the whole architectural volume. In its elevations the building offsets the rigor-ousness of its ground plan, which is governed by the square figure and has to comply to functional and urban planning restraints, with an irregular composition characterised by dotted lines and making the complex highly expressive. The dominant design concept is that of a double outer shell,

and of a separation between the construction and its cladding, the first dictated by programmatic necessities and the second by form. The reference adopted for the external facing are the works of Jim Dine, the American artist famous for his paintings of clothes. In his work of 1964 titled Double Red Self-portrait, a dressing-gown, though manifestly having no human body inside it, is presented as a symbol of the artist's identity. On the Morphosis project the outerwear, so to speak, consists of perforated metal surfaces, defined by the complex geometry of an irregular, computer-generated composition. Juxtaposed in a fragmentary logic, these surfaces are in fact the building's outer cladding. Separated by 20 centimetres from the opaque central concrete core, they look almost like clothes 'worn' by the building. The external facing thus describes a pattern of its own and creates a larger volume than that of the opaque central block, giving rise to an intermediate space. Like a second skin, it is exonerated from the pragmatic

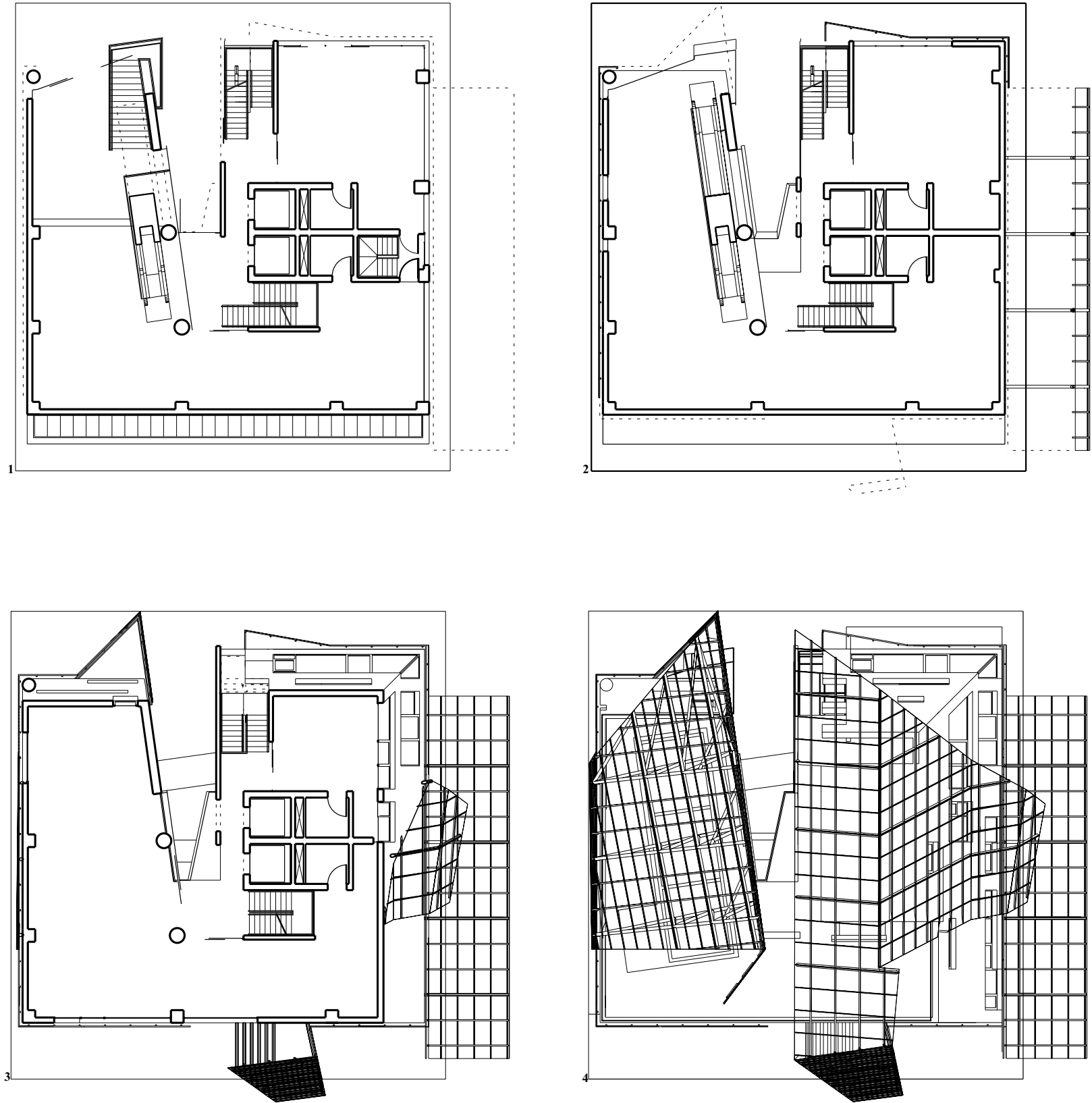


duties which the facades of buildings are generally expected to perform. In a poetic mood, it responds to other forces. Within, it acts as a sunshade and easily adapts to the varying needs of sunlight from one side of the building to another. On the outside, this translucent skin folds back on itself and envelops the tower right up to its summit. And it clads the offices, located in the attic, with a three-storey framework enclosing the technical systems. The compositional syntax of the facade thus assumes an upward modulation, reminiscent of the articulate architectural idiom developed by Louis Sullivan for multi-storey structures. The gap between the exterior of the building and its detached facing enables the building to change its appearance according to different light conditions. In this way its visual appreciation is multiplied, for instead of inviting static contemplation it draws the eye into ever-diversified viewpoints. The building and its qualities of transparency and reflection

change all the time, according to where it is seen from and on the sun's position in the sky. The diaphanous surface blurs the distinction between its inner core and its outer cladding, creating an ambiguous relation between these two elements of its architectural composition. At night, the opposite occurs, when the building is illuminated from inside and thus transformed into an enormous 'billboard' of light and shade. The top of the building is a sort of diaphanous crown of perforated and folded metal, serving no specific purpose other than to top the tower with a sculptural element. In certain lights, this part of the building seems almost to dissolve into the sky, thus explaining the meaning of its abstract sculpture. Lifted a full three storeys above the roof proper, it seeks symbolically to dissolve the economic forces that govern the city, from which the dual tower rises to embellish it with a touch of gratuitous beauty.

1-4 Pianta a livello 0, +3,9 metri, + 28,5 metri e a livello delle coperture.
Pagina a fronte: veduta dalla strada. La maglia metallica che si ripiega su se stessa e supera di tre piani la copertura dell'edificio assume il significato di una scultura astratta e diviene un forte segnale urbano.

1-4 Plans at level 0, +3.9 metres, + 28.5 metres and roof level.
Facing page: view from the street. The metal grid which folds onto itself and rises to the equivalent of three storeys above the roof of the building, assumes the meaning of an abstract sculpture and becomes an urban landmark.





In questa pagina e nella pagina a fronte: tre foto di dettaglio. Alla tipologia della casa a torre è stata applicata una variante che ha prodotto un alleggerimento dell'immagine complessiva: il volume verticale è stato diviso in due corpi di fabbrica, separati da uno spazio a cuneo che contiene la zona d'ingresso. Uno studio particolare è stato dedicato al tema della 'pelle' traslucida che funge da brise-soleil ed è un elemento fondamentale della soluzione compositiva.

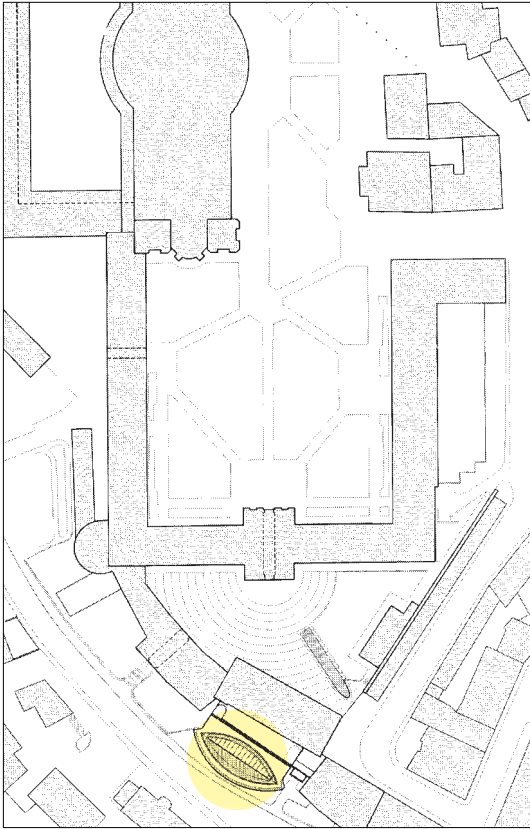
This and facing page: three photos of detail. To the tower-house type a variant has been applied which gives the overall image a lighter look. The vertical volume is divided into two sections, separated by a wedge space containing the entry zone. Particular care is devoted to the building's translucent 'skin', which acts as a sunblind and is a key element of the composition.



Santiago Calatrava

Questo edificio dalle qualità scultoree, situato nei pressi del convento di San Gallo, nasconde le proprie funzioni utilitarie sottoterra, all'interno di un padiglione a due livelli di forma basilicale illuminato da un lucernario protetto dai grandi 'petali' mobili del sistema di schermatura dal sole. Quest'opera plastica, collocata come un oggetto in mezzo ai prati, non interferisce con l'edificato storico costituito dalle mura del convento e dalla recinzione del giardino, ma solleva una serie di interrogativi relativamente al suo rapporto con la vicina residenza vescovile e con la sede del governo cantonale.

The utilitarian functions of this sculptural building in the monastery area of St. Gallen are largely hidden underground, being accommodated in a two-storey, basilica-like hall. The illumination is by means of a skylight; if shade is needed, this is provided by a system of folding 'petals'. The building, placed like a high-quality sculptural object on a grassy patch, does not disturb the historic surroundings of perimeter wall and green belt, but does throw up certain questions regarding its significance in view of its juxtaposition to the episcopal residence and the headquarters of the cantonal administration.



Testo di Thomas Schregenberger
Fotografie di Paolo Rosselli

Centro per i servizi di emergenza, San Gallo, Svizzera

Progetto: Santiago Calatrava
Responsabile del progetto: Simon Scheller
Strutture: Peter Lüthi
Committente: Municipalità e Cantone di San Gallo



La centrale di soccorso ultimata un paio di mesi fa da Santiago Calatrava si trova nell'area della città di San Gallo occupata dalla fondazione monastica. Quest'ultima, dichiarata patrimonio culturale mondiale dall'Unesco nel 1982, si è sviluppata da un'abbazia fondata nel VII secolo ed è divenuta nel corso dei secoli un organismo dal carattere unico. In esso edifici di epoche e stili diversi sono concesi in esemplarmente in una struttura unitaria. Scopo dichiarato di Calatrava era quello di integrare questo complesso stilisticamente eterogeneo con la centrale di soccorso realizzando un edificio moderno. Sul lato sudorientale dell'area della fondazione, laddove prima il lotto del convento era delimitato da un muro di cinta che correva lungo lo Steinach, ora si trova il nuovo edificio. Posto come un oggetto nella cinta di verde davanti alle mura del convento, il tetto dell'intervento, che è in gran parte sotterraneo, appare come una scultura avente per sfondo l'anello murario dall'aspetto massiccio. Il lucernario simmetrico e lenticolare della centrale, circondato da un sistema di schermatura a 'spicchi' mobili, appare nel giardino davanti al convento come un fiore semiaperto, sovradimensionato ma fresco di rugiada. La strategia urbanistica dell'intervento appare intelligente. Grazie agli edifici collocati come oggetti sul prato, le mura di cinta storiche libere e il verde che le accompagna vengono rivalutati ed evidenziati. Ciò funziona tuttavia soltanto quando le lamelle del brise-soleil sono chiuse. Appena esse si dischiudono e si dispongono a collare, l'edificio esige così tanto spazio che la continuità tra mura e giardini di cinta viene interrotta, almeno dal punto di vista ottico. Anche una successiva modifica al progetto ha creato confusione nella situazione urbanistica. Mentre nella versione originaria la superficie verde posta circa due metri al di sopra del piano stradale seguiva il corso della strada, ora essa riproduce la pianta ellittica della centrale di soccorso. In tal modo, il flusso dello spazio verde e di quello stradale vengono turbati e il nuovo edificio viene privato della base originale. Diventa un semplice annesso della stazione di polizia che si trova poco più indietro. L'interno dell'edificio si compone di una sala centrale a due piani, di circa duecento metri quadri, circondata da locali di servizio. È accessibile attraverso la costruzione che si trova

Text by Thomas Schregenberger
Photographs by Paolo Rosselli

Emergency services centre, St. Gallen, Switzerland

Project: Santiago Calatrava
Project architect: Simon Scheller
Structural engineering: Peter Lüthi
Client: the Municipal Council and Canton of St. Gallen

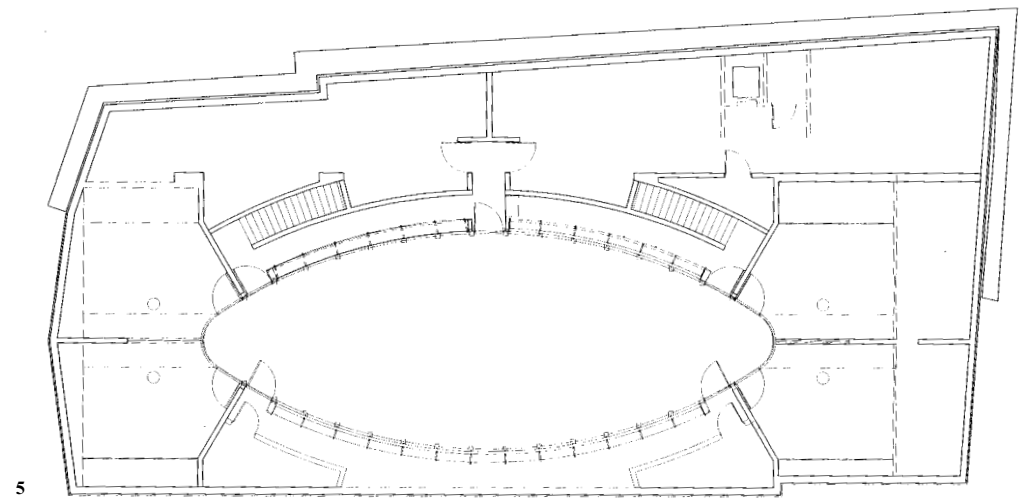
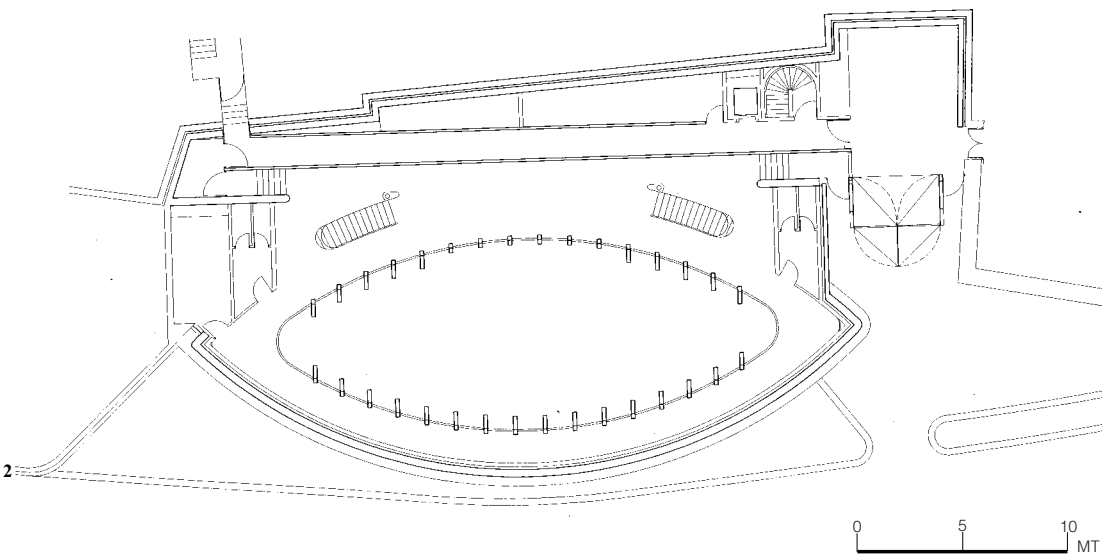
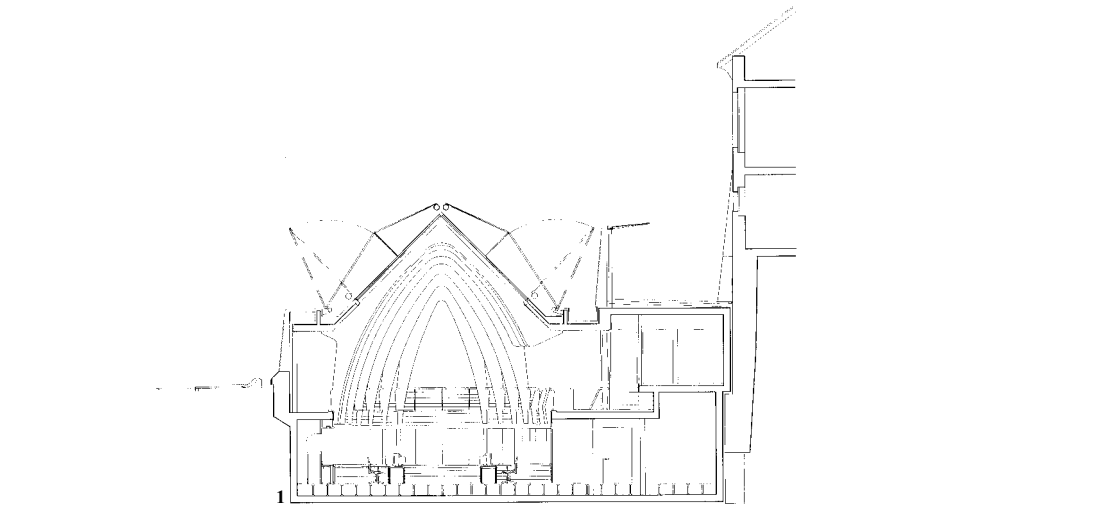
sul retro e la sala è raggiungibile soltanto grazie a strette scale e porte di sicurezza. Bianche costole ogivali ricoprono lo spazio ellittico alto undici metri. Attraverso il tetto in vetro la luce del giorno fluisce nella sala e trasforma la costruzione a volta in un gioco di luci. Una galleria situata a mezza altezza tutt'intorno allo spazio centrale sottolinea ulteriormente la leggerezza della costruzione e trasforma la sala in un impianto a tre navate. Il piano di lavoro che si trova al livello inferiore è interamente in legno. Il rivestimento orizzontale a lamelle offre una base particolare all'ambiziosa costruzione a volta sovrastante. Considerando le forme espressive della centrale e del suo spazio interno che assume una valenza quasi sacra, sorge istintivamente la domanda circa la funzione tecnica e il significato sociale di questa costruzione. La centrale è il posto di lavoro per quattro funzionari in uniforme che ricevono e coordinano ventiquattro ore su ventiquattro le chiamate di soccorso alla polizia dell'intero Cantone. Oltre a ciò, viene sorvegliato tramite monitor il traffico di diverse strade e autostrade del Cantone. Dal punto di vista tecnico, la centrale avrebbe potuto essere installata in un qualsiasi edificio adibito a uffici, in un qualsiasi luogo. Di conseguenza la forma dell'edificio non deriva quasi per nulla dai suoi requisiti tecnici. Né la costruzione a volta, dall'aspetto monumentale, né l'illuminazione naturale, con il relativo necessario e costoso impianto di schermatura, sembrano avere una motivazione funzionale. Anche dal punto di vista del suo significato socio-politico il gesto architettonico non può essere compreso. Fra le opere di Santiago Calatrava ci sono progetti nei quali la monumentalità della costruzione è giustificata dal significato pubblico. Ma l'edificio di San Gallo non è fra queste. E sembra inadeguato se al suo confronto la vicina residenza del vescovo o gli uffici del governo cantonale risultano sminuiti. È possibile che nella cultura spagnola la relazione al contesto sia meno radicata che in Svizzera. Pur essendosi formato come ingegnere all'ETH, le radici culturali di Calatrava sono da ricercare nella sua patria catalana, in particolare nelle opere di Antoni Gaudí. I suoi lavori si rifanno alla morfologia del mondo delle piante e a quella degli animali di terra, d'aria, d'acqua o di fantasia. Il particolare interesse di Calatrava per questi organismi riguarda la loro dinamica e il loro movimento. Questo è forse anche il motivo della sua attrazione per le sculture tradizionali allegoriche, le creature fantastiche alate, per esempio, che ci narrano in gesti drammatici azioni eroiche del passato. Questo tema lo ritroviamo negli enormi tetti ad ala, nella tettoia del liceo di Wohlen, per esempio, nella stazione Tgv di Lione o nuovamente nel tetto della centrale di soccorso di San Gallo. Sarebbe interessante dibattere quale significato attribuire ora a questi edifici: l'elemento fantastico, la dinamica del loro movimento o l'eroicità della loro gesticolazione. Quello che sicuramente manca nel nuovo edificio sono l'allegria, la passione, l'entusiasmo. Al contrario, esso cerca di piacere con le sue forme audaci e le sue costose raffinatezze tecniche, come una pin-up girl, che nonostante il corpo ben formato, le misure ideali, i raggianti occhi blu e uno stiracchiamento perfettamente inscenato, alla fine non suscita alcuna passione.



- 1 Planimetria. L'intervento s'inserisce nella fascia di verde che costeggia il perimetro murario del complesso conventuale.
- 2 Veduta frontale. Il Centro si manifesta sopra il livello stradale con un grande lucernario ellittico protetto da una struttura a lamelle regolabili per l'immissione della luce diurna nello spazio interno.
- 3 Il fronte laterale a livello della strada.
- 4, 5 Vedute dall'alto con la configurazione del brise-soleil chiusa e aperta.

- 1 Site plan. The building is set in the green strip which skirts the walled perimeter of the convent complex.
- 2 Front view. The Centre rises above street level in the shape of a large elliptical skylight, protected by a structure with adjustable blades to let daylight into the inner space.
- 3 The lateral front at street level.
- 4, 5 Views from above, showing the closed and open sunblind configuration.



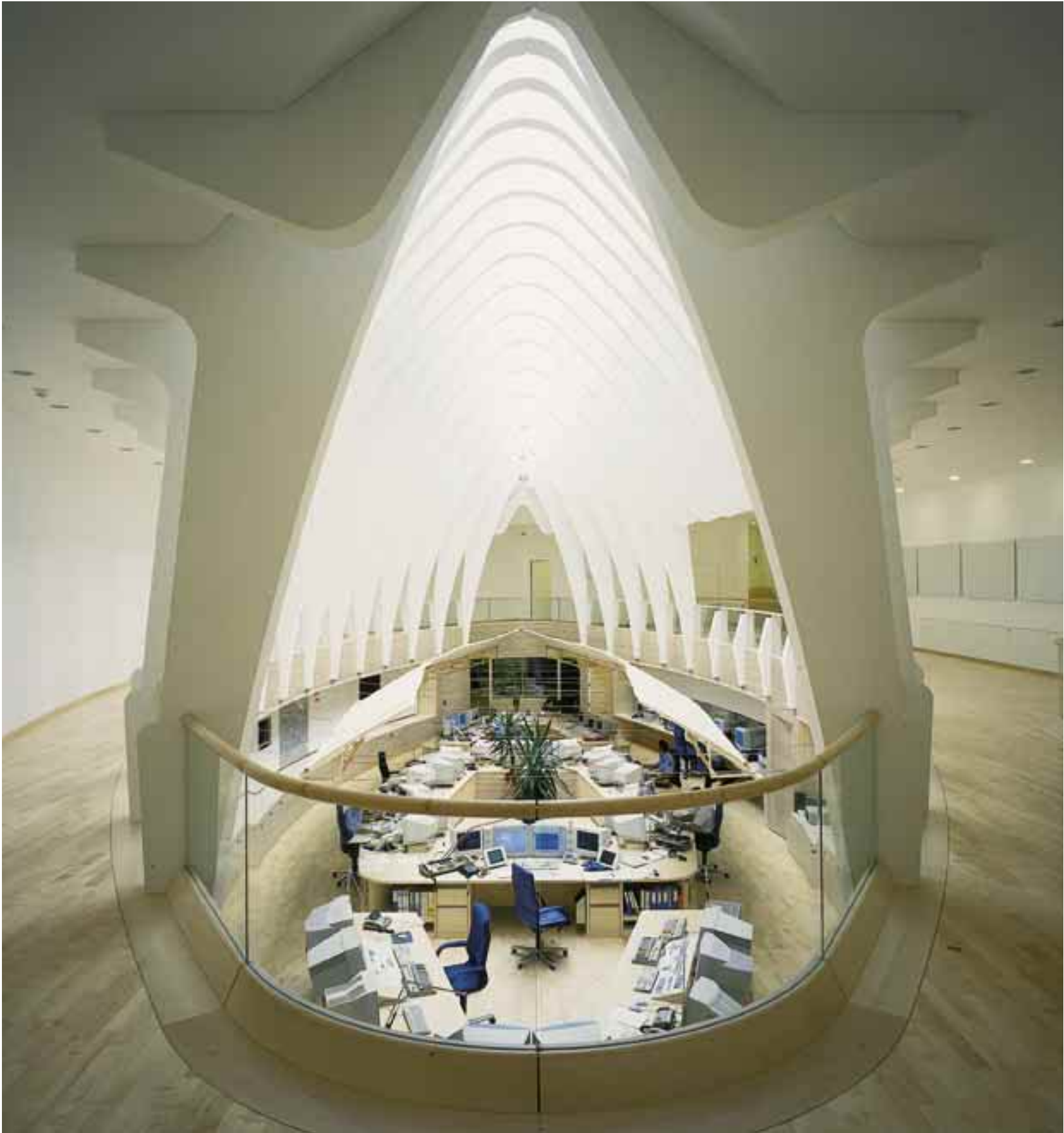


- 1 Sezione trasversale.
2 Pianta a livello stradale.
3, 4 Dettaglio del meccanismo di funzionamento della porta di servizio progettata da Santiago Calatrava a lato del Centro. L'ingresso a quest'ultimo avviene non dalla strada ma dalla corte retrostante.
5 Pianta del livello inferiore.
6 La sala interna a doppia altezza.
7, 8 Particolari della galleria di distribuzione.
- 1 Cross-section.
2 Plan at street level.
3, 4 Detail of the service door operating mechanism next to the Centre, designed by Santiago Calatrava. Entry to the Centre is not from the street but from the courtyard behind.
5 Plan of lower level.
6 The inner hall two storeys high.
7, 8 Details of the distribution arcade.

The Emergency Call Centre completed by Santiago Calatrava a few months ago is situated in the area of St. Gallen occupied by the monastic foundation. The latter, declared a World Heritage Site by Unesco in 1983, developed from an abbey founded in the 7th century and over the centuries grew into an ensemble with a character all of its own. It comprises buildings of various styles and periods which have grown together in exemplary fashion to form a harmonious whole. Calatrava's declared aim was to supplement this stylistically heterogeneous ensemble with a modern structure, namely the Emergency Call Centre.

The new Emergency Call Centre for the canton of St. Gallen now stands in the south-eastern part of the monastic foundation, where the boundary wall of the abbey once followed the course of the River Steinach. Placed as an object in the green belt in front of the abbey walls, the roof of the largely subterranean structure comes across more like a sculpture against the background of the massive perimeter walls. The symmetrical-ly constructed, lens-shaped skylight of the Centre, surrounded by a sumptuous folding shade, gives the impression, in the green of the monastic garden, as a fresh, half-open, albeit oversized flower. The planning strategy behind all this seems clever enough. The building, set down in the grass as it is, upvalues and draws attention to the exposed historic perimeter wall and the greenery in front of it. But this only works when the shade is closed. As soon as the slats open, like the petals of a flower, and assume the shape of a frilly ruff, the building takes up so much space that the continuity of perimeter wall and green belt, so important to this project, is, visually at least, seriously interrupted. A later alteration has also introduced a discordant note into the overall situation. While in the original project the green area, which lies approximately two metres above street level, still followed the course of the street, it now follows the elliptical ground-plan of the Emergency Call Centre. This seriously disturbs the flow of space taken up by the greenery and the street, and deprives the new building of its original basis. It has become purely an annex of the police building just behind it.

The interior of the building consists of a central two-storey hall covering approximately 200 square metres, surrounded by functionally necessary side rooms. Accessible from the building behind, the hall can only be reached by means of a narrow staircase and security double-doors. White concrete ribs in the shape of pointed arches span the 11-metre high elliptical space. Daylight pours into the hall through the glass roof, turning the vault-like construction into a play of lighting effects. A gallery, running around the central space at mid-level, emphasizes still further the lightness of the construction, and turns the hall into an aisled nave. The work level, one storey lower, is completely lined with wood. Its horizontal slat-like panelling creates a somewhat odd foundation for the upward-reaching vaulting above. In view of the expressive exterior of the Emergency Call Centre





1

1, 3 Particolari dell'ambiente di lavoro. I locali di servizio sono sistemati su due piani ai lati del nucleo ellittico.
2 La sala operativa, dove lavorano quattro funzionari, è realizzata in legno ed è organizzata intorno a un tavolo centrale attrezzato.
Pagina a fronte: dettaglio della struttura di copertura a costole ogivali.

1, 3 Details of the working area. The service rooms are arranged on two levels on either side of the elliptical core.
2 The operation room, where four officials work, is built of wood and organized around a central equipped table.
Facing page: detail of the ogival ribbed roof structure.

and the near religiosity of its central interior room, it is natural enough to ask what the technical and social function of the building is. The Emergency Call Centre is the workplace of four uniformed officers, who, round the clock, take and co-ordinate emergency calls to the police from all over the canton. In addition, with the help of TV screens, the traffic situation on the canton's various roads and motorways is monitored. From the technical point of view, the Emergency Call Centre could have been installed in any office building anywhere. It follows that the design of the building can hardly have been dictated by any technical considerations. Neither the 11-metre high, monumental vaulting, nor the resulting natural lighting scheme, with the complex and expensive shading mechanism this necessitates, seem to have any functional explanation. From the point of view of its social significance, too, this architectural gesture seems largely devoid of logic. There are indeed projects in San-

tiago Calatrava's oeuvre where the monumentality of the buildings is justified by their public importance. The building in St. Gallen is not one of them, however, and it seems less than fitting that, alongside the Emergency Call Centre, the neighbouring Bishop's Palace and the offices of the cantonal government come across as distinctly plain. It may be that 'fitting' is a less firmly anchored concept in the vocabulary of Spanish culture than it is in Switzerland. Even though he was trained as an engineer at the Eidgenössische Technische Hochschule (the Federal Technical University in Zurich), Calatrava's cultural roots are to be sought in his Catalanian homeland and in particular in the works of Antoni Gaudí, whose inspiration is the morphology of the plant and animal kingdoms on land, in the sea, in the air and in the imagination. Calatrava is interested in these organisms in particular on account of their dynamism and movement.

This is possibly also the reason for his fascination with traditional allegorical sculptures, fabulous winged creatures for example, which tell us in dramatic gestures of heroic feats in days of yore. We rediscover this theme in Calatrava's huge wing-shaped roof constructions, in the projecting canopy roof of the high school in Wohlen, for example, at Lyons Tgv railways station, and now in the roof of the Emergency Call Centre in St. Gallen. It would be interesting to argue what gives these buildings their significance: the fantastical element, the dynamics of their movement or the heroics of their gestures. What we miss in the new building without any doubt, however, is fun, passion and enthusiasm. Instead, it attempts to please by means of bold forms and complicated technical sophistication – like a pin-up girl, who, in spite of her well-formed body, ideal measurements, radiant blue eyes and a perfectly staged languid pose, yet fails to arouse any passion.



2



3



Walter Pichler

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Paola De Pietri

Case per sculture,
St. Martin, Austria

Progetto: Walter Pichler

Da ventisei anni Walter Pichler sta costruendo il suo ‘villaggio’. Le sculture, secondo la sua poetica, creano e riempiono lo spazio. Perciò necessitano di un proprio spazio, di una propria casa. Caratterizzati da un interesse particolare verso i materiali primari, da un'estrema perfezione artigianale e soprattutto dall'indeterminatezza dei tempi di realizzazione, gli edifici di Pichler sono divenuti dei monumenti di anonimità. Essi ostentano normalità e allo stesso tempo costituiscono un forte impulso artistico.

Walter Pichler has been building his ‘village’ for 26 years now. Sculptures both create space and fill it – that’s his artistic concept. Accordingly, they need their own rooms, their own houses. By concentrating on elemental media, working to the highest standards of craft skills, and above all with absolutely no pressure of time, Pichler has created houses which are everyday monuments to anonymity. They evince normality, while at the same time they constitute a powerful artistic exhortation.

- 1

abitazione, studio
- 2

laboratorio
- 3

casa per la Figura in movimento
- 4

case per le stele
- 5

casa per il carro
- 6

casa per la figlia
- 7

casa per la grande croce
- 8

piccola torre
- 9

casa per il busto e i crani
- 10

cella frigorifera
- 11

casa per la cresta e il canyon (progetto)
- 12

casa per le coppie (progetto)
- 13

casa per il piccolo busto (progetto)
- 14

casa per la donna e la donna di metallo (progetto)
- 15

casa per le aste (progetto)
- 16

casa per i tre piani (progetto)
- 17

tre uccelli
- 18

fienile
- 1

home, studio
- 2

workshop
- 3

house for the Figure in movement
- 4

house for the slabs
- 5

house for the cart
- 6

house for daughter
- 7

house for the large cross
- 8

small tower
- 9

house for torso and skulls
- 10

cold-storage room
- 11

house for crest and canyon (project)
- 12

house for couples (project)
- 13

house for the small torso (project)
- 14

house for the woman and the metal woman (project)
- 15

house for poles (project)
- 16

house for the three planes (project)
- 17

three birds
- 18

barn



Il piccolo villaggio di St. Martin, nel Bùrgenland meridionale, potrebbe benissimo trovarsi in Slovenia o in Ungheria, poiché oggi i confini di Stato non delimitano più con esattezza aree culturali omogenee. In una zona collinare dal clima mite, basse case coloniche con corte interna sono distribuite in maniera apparentemente casuale. Non vi è nulla di particolarmente straordinario, tanto che molti passano oltre senza farci caso. Questi edifici piccoli e poco appariscenti sono in realtà il luogo dove lavora e risiede Walter Pichler insieme alle sue sculture.

Dopo la prima parte della sua carriera negli anni Sessanta – costellata da progetti urbanistici visionari redatti insieme con Hans Hollein e dai cosiddetti ‘prototipi’, oggetti per il mondo di domani le cui riedizioni sono state recentemente esposte con grande successo alla Generali Foundation di Vienna – Pichler ha iniziato a realizzare un proprio mondo di opere d’arte, presentate per la prima volta nel 1972 con una grande esposizione personale. All’indomani della mostra, Pichler ha trovato una parcella di terreno e una casa a St. Martin e ha iniziato a costruirvi il proprio mondo. Inizialmente c’erano solo una vecchia fattoria con stalla e fienile e un laboratorio. Durante questa prima fase, tuttavia, Pichler deve avere maturato la consapevolezza che le sue sculture avevano bisogno di uno spazio adatto. Da allora ha cominciato a creare architetture, dapprima trasformando gli edifici esistenti e in seguito realizzandone di nuovi. È nato così un villaggio, di cui le sculture sono diventate gli abitanti permanenti.

In ogni caso Pichler non rifugge dalla realtà, non è un eremita arrivato nel deserto per realizzarvi un proprio mondo, un proprio universo. Continua invece a essere un artista aperto, curioso, che informa periodicamente il pubblico sullo stato del progetto di St. Martin. Con regolarità, ma solo quando lo stato del lavoro lo permette, Pichler abbandona il villaggio con tutte le sue sculture. Nel contesto di musei ed esposizioni egli ne mette alla prova la qualità e il valore, o meglio la loro carica vitale. Trasportate negli ambienti espositivi, le sculture acquistano una dimensione straordinariamente sacrale, metafisica. Sono figure umane e oggetti in legno pregiato e in metallo, realizzati con precisione e levigati con cura, o in argilla dipinta.

In maniera del tutto diversa si comportano invece gli oggetti “a casa propria”, nella terra di nessuno di St. Martin, dove naturalmente diventano parte della vita di tutti i giorni, spogliandosi del loro significato sacrale e mescolandosi ai ritmi del quotidiano. Soltanto qui si svela la concezione misteriosa di un artista che realizza sculture molto particolari ma non le vende, finanziando invece la ‘costruzione’ di nuovi oggetti e degli spazi destinati a contenerli con la vendita dei relativi schizzi e di grandi acquerelli e riuscendo a racchiudere vita, lavoro, arte e architettura in un unico cerchio che si espande indefinitamente. Pichler disegna, vende e costruisce, e grazie a questa idea semplice quanto geniale ha raggiunto il gradino più alto dell’autonomia dell’artista: la libera disponibilità di tempo, spazio e lavoro.

In un luogo ben definito, St. Martin, prende così forma una concezione provocatoria del rapporto equilibrato tra scultura e architettura. Entrambe nascono da un processo ap-

Text by Dietmar Steiner
Photographs by Paola De Pietri

Houses for sculptures
at St. Martin, Austria

Project: Walter Pichler



- 1

Planimetria.
- 2

Veduta complessiva dell'insediamento.
- 3

Studio planimetrico, 1978.
- Nei primi anni Settanta Pichler ha deciso di fissare il proprio luogo di residenza e di lavoro in una vecchia casa colonica situata in Austria, ai confini con l'Ungheria. Da quel momento, per dare spazio alle sue sculture, ha via via trasformato edifici rurali adiacenti e creato nuove architetture, dando vita così a un piccolo villaggio che è anche un work in progress.
- 1

Site plan.

2

General view of the complex.

3

Study of site plan, 1978.

In the early 1970s Pichler decided to fix his abode and workplace in an old farmhouse in Austria, on the Hungarian border. Since then, to make room for his sculptures, he has been steadily converting adjacent rural buildings and designing new architecture, thus creating a small village which is also a work in progress.

3

1

2

Progetti Projects 19



1

1-4 Il laboratorio dell'artista. È situato nell'edificio a U, il primo a essere stato occupato da Pichler. In questi spazi egli riesce a raggiungere una fusione totale tra vita, lavoro, arte e architettura. Le sculture che crea non sono immesse sul mercato, mentre schizzi e disegni delle opere vengono venduti per finanziare l'attività artistica.

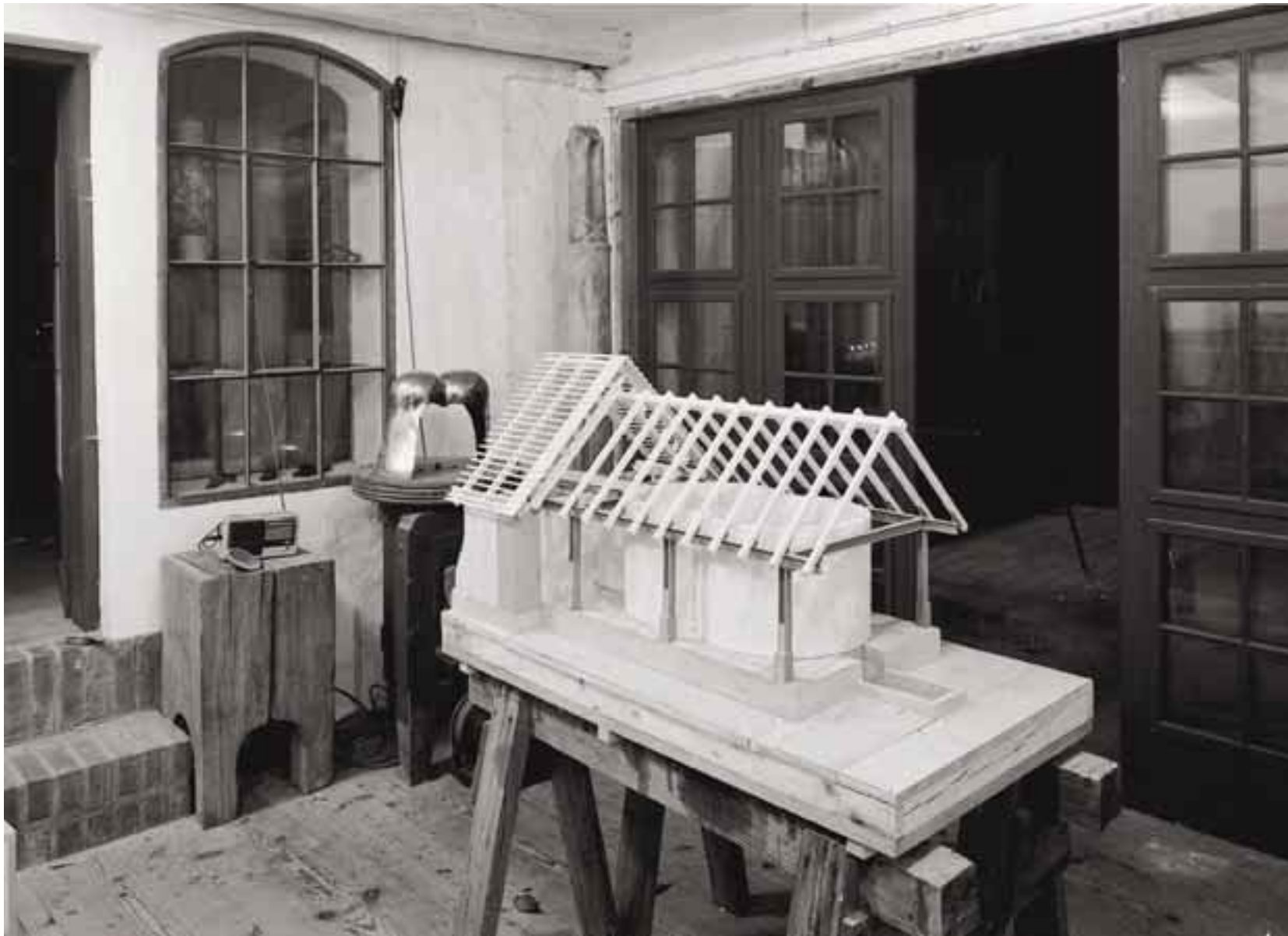


2

profondito che contempla la riflessione, il disegno, l'aprontamento di modelli dettagliati e la loro accurata traduzione in realtà. Non vi è nulla, nessuna scultura e nessun ambiente, che abbia una fine; tutto viene preparato e poi curato in continuazione. Ci troviamo dunque di fronte a un'opera d'arte totale, in una forma perfetta. A maggior ragione possiamo allora domandarci quale architettura possa nascere da una visione artistica così perfetta, se non addirittura ultimativa. Che cosa c'è di tanto esemplare e di così straordinario nell'architettura di Walter Pichler? Pichler costruisce edifici convenzionali, piegandosi ai canoni della tradizione perduta. Eppure egli carica questa tradizione di un nuovo significato, traducendo in realtà i concetti di arte applicata, lavoro, tempo, durata e cura, con una coerenza logica e una precisione che possono esplicitarsi solo in un progetto artificiale come questo. In tale modo egli individua una contrapposizione fondamentale, e proprio perciò artistica, tra evento clamoroso e fugacità. La

sua opera, le sculture e le case, producono nel visitatore e nell'osservatore una sensazione di colpa, fanno appello alla pazienza e al senso di responsabilità per ogni azione che si compie. Anche il tempo è importante. Quando Pichler elabora un progetto, un'idea, egli ricerca la soluzione migliore e più duratura. Ciò che è estremamente semplice funziona. Nessuna delle sue case e delle sue sculture ha un termine. Esiste solo un tempo infinito. Così sono nate la casa del busto e della volta cranica, la piccola torre, la casa della croce e il ricovero per il crocifisso, e così è stato individuato il sito per la figura in movimento, che si trova all'interno di un ambiente vetrato ed è raggiungibile solo attraverso l'esperienza iniziatica e profana della capanna di legno, o ancora per la casa delle pietre tombali, che contiene dei feretri veri e propri. E così sono state create le altre sculture e gli altri edifici. Tutto nasce a un semplice tavolo da disegno e sui modelli di laboratorio, esso stesso luogo tanto rituale quanto ordi-

nario. Scriveva Pichler all'inizio degli anni Ottanta: "Una scultura alla quale, a parte alcune interruzioni, ho lavorato forse per alcuni anni e che infine giace terminata davanti a me, rappresenta idealmente qualcosa che c'è sempre stato, come se la sua genesi fosse caduta nell'oblio". Questo è il "progetto anonimo" insito nella sua opera, in senso sia architettonico sia artistico. Il semplice atto di costruire riporta indietro all'atto artistico, necessario per raggiungere la perfezione quotidiana e collettiva. Negli edifici di St. Martin Walter Pichler ha costruito il mondo come sarebbe se davvero l'unico criterio possibile fosse il profondo rispetto per il materiale, per il tempo, per la necessità che continuamente spinge a ricercare. Il suo futuro architettonico non è né il passato né il futuro come immagine e proiezione, ma il darsi da fare incessante e pienamente responsabile. E probabilmente il senso di tutto sta solo e semplicemente nella concentrazione e nel tempo impiegati per questo scopo, e in niente altro.



3

1-4 The artist's workshop, situated in the U-shaped building; this was the first to be occupied by Pichler. In these spaces he succeeds in attaining a total fusion of life, work, art and architecture. The sculptures that he creates are put on the market, whilst the sketches and drawings of his works are sold to finance his artistic activity.



4

The little town of St. Martin, in the southern part of the Burgenland, Austria's easternmost province, could just as well be in Hungary or Slovenia. National borders in this part of Europe do not really reflect the common culture of the region. A mild climate in an undulating countryside, and low, squat farmhouses with interior courtyards which seem to have been scattered around on no particular principle. At one fork in the road, marked by a small fire-station, there is an assembly of small houses. They are not especially striking. Probably many drive past without noticing anything at all. These small and unassuming houses are the workplace and living space of Walter Pichler and his sculptures. After a first career in the 1960s, with visionary town designs together with Hans Hollein, and so-called "prototype" objects for the world of tomorrow, which only recently, re-constructed, were exhibited once more to great acclaim in the Generali Foundation in Vienna, Pichler embarked on the building of his individual world of objects,

which were presented for the first time at a major personal exhibition in 1972. After this exhibition, he found a house and grounds in St. Martin, and began to work on this world. When he arrived, there were already an old farmhouse, an animal shed and barn: a workshop. And sometime during this period the realization must have dawned that his — Pichler's — sculptures needed premises of their own. And since then, Pichler has been building houses, at first adaptations of the existing stock, and then — right up to the present day — new buildings too. A village is taking shape, with the sculptures as its everyday inhabitants. But Pichler has not taken his leave of the world to live with his sculptures. He is no hermit in some no man's land, constructing a world, a cosmos, of his own. He continues to be open and curious, while keeping the outside world up to date with the progress of his St. Martin project. At regular intervals, but only as long as the content provides a reason for doing so, Pichler and his sculptures leave the village.

He tests their quality and effect, or rather their viability, in museums and exhibitions. There, in the museum world, the sculptures take on a strangely religious, metaphysical dimension. Figures and objects made of selected wood, metal, cared for and polished, clay and paint. The objects behave quite differently "at home", in the no man's land of St. Martin, in their houses. There, they are a part of everyday existence which is taken for granted. They lay aside their religious significance and merge into everyday life. Only here can we find the answer to the riddle of an artist who constructs, but does not sell, inimitable sculptures, financing the building of objects and premises by selling the relevant drawings and magnificent watercolours, and is thus in a position to create a closed cycle of life, work, art and architecture, which can in this way develop indefinitely. He draws, sells, and builds. This simple concept places Pichler at the pinnacle of artistic autonomy: having time, space and work freely at his disposal.



In the town itself, in St. Martin, a disconcerting concept of equal artistic treatment of sculptures and houses is revealed. Both arise from a concentrated process of reflection, drawing, building meticulous models, and the realization of the work on this basis. There is never a point when anything, sculpture or room, is deemed to be finished: everything is subject to a policy of wait and see, and everything continues to be cared for. We therefore find ourselves in the presence of a total work of art par excellence. All the more, then, we are faced with the question of what kind of architecture arises out of this so perfect, indeed ultimate, artistic concept. What is so exemplary, so unique, about the architecture of Walter Pichler?

Pichler's buildings are conventional. He fits into the canon of lost traditions. But he loads these traditions with new meaning. He thematizes the concept of craft, of work, and also the concept of time, of durability, of care, with a single-mindedness and precision which can only be realized in an artificial project like this. Pichler thereby formulates a principled and, for this reason alone, artistic resistance to sensation and impermanence. His œuvre, the objects and the houses, generate in the visitor and the beholder a feeling of guilt, they appeal to us to exercise patience and responsibility in every activity of our own.

An important factor in all this is time. He has a concept, an idea, and he seeks the best permanent solution. What is the simplest thing that could work? None of his sculptures or houses have a deadline, so he has unlimited time for their completion. This is how they came about, the houses for the torso and the skullbones. The 'turret', the house for the cross and the housing for the crucifix; this is how the site for the mobile figure was found, in the glass room, only accessible via the initiation of the profane wooden hut; or the houses for the stelae, which are actually shrines. And in this way the other sculptures and houses are developed.

And it all takes shape at the lonely drawing table, and on the models in the workshop, which itself is a ritual site and routine location in equal measure. In the early eighties, Pichler wrote: "A sculpture, on which I have worked with interruptions for perhaps a year, and which then stands complete before me, is ideally for me something that was always there; it is as though the process of its creation has been forgotten." That is the progetto anonimo in his work, architecturally and artistically. And here, the process of simply building leads back to the artistic act which is necessary in order to reach the everyday and universally correct solution. In his houses in St Martin, Walter Pichler has built the world as it would be if simply only the reverence for time and material and constantly searching necessity were the criterion. His architectural future is neither past nor future as image and projection, but activity which is unflinchingly responsible. And probably the sole key is the concentration and time expended.



CASA PER IL BUSTO HOUSE FOR THE TORSO



1 Der Rumpf, 1980. "Se un albero viene abbattuto dal vento, e le sue radici rimangono nel terreno, i rami crescono ad angolo retto rispetto al tronco".

2, 4 Due scorci della casa.

3 Il semplice spazio interno, caratterizzato dalla copertura a doppia falda e le travi a vista.

1 Der Rumpf, 1980. "If a tree is knocked down by the wind, and its roots stay in the ground, the branches will grow at right angles to the trunk".

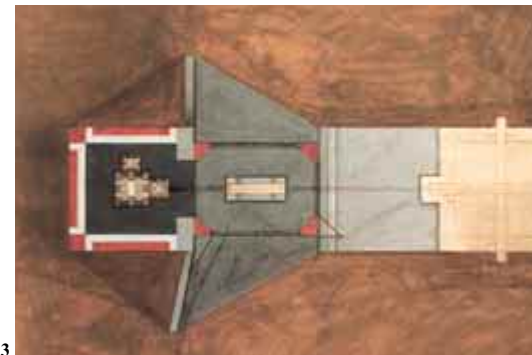
2, 4 Two perspective views of the house.

3 The plain interior space, characterised by the twin-pitched roof and bare beams.

PICCOLA TORRE *SMALL TOWER*

1 Veduta esterna del padiglione in mattoni.
2, 4 Dettagli dell'opera che occupa in altezza tutto il volume dell'edificio.
3 Pianta, 1988.
Pagina a fronte: veduta dall'alto della scultura.

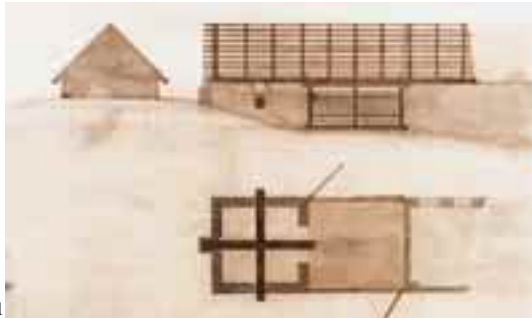
1 External view of the brick-built pavilion.
2, 4 Details of the work, which occupies the building's whole vertical volume.
3 Plan, 1988.
Facing page: view of the sculpture from above.





CASA PER LA CROCE
HOUSE FOR THE CROSS

1 Prospetti e pianta, 1976.
A sinistra e **2**: vedute di
dettaglio e complessiva della
casa che ospita il Crocefisso.



3 Il fronte laterale. Alla casa
in mattoni, utilizzata come
legnaia, è stato aggiunto un
volume trasparente a sezione
triangolare, appositamente
ideato per accogliere
la scultura.

4 Particolare del corpo
di fabbrica vetrato con la figura
in posizione centrale.

1 Elevations and plan, 1976.
Left and **2**: detail and general
views of the house containing
the Crucifix.

3 The lateral front.
A triangular-section
transparent volume,
specially created
to contain the sculpture,
has been added to the
brick-built house
used as a woodshed.

4 Detail of the glass-walled block
with the figure at its center.



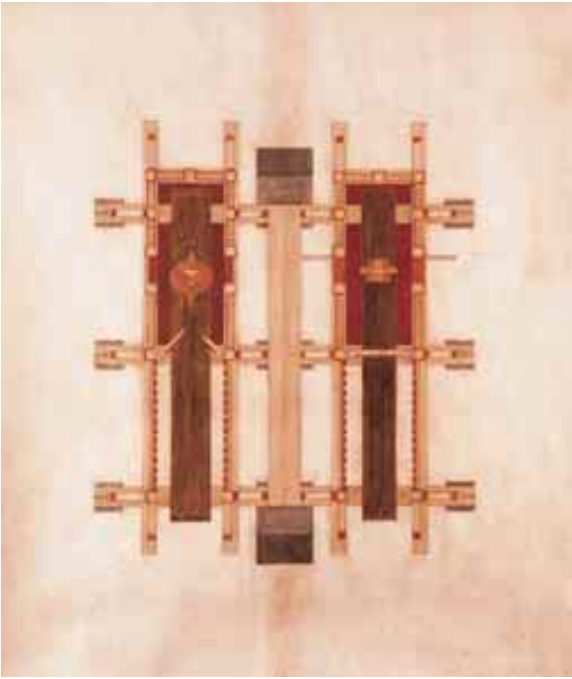
CASA PER LA FIGURA IN MOVIMENTO **HOUSE FOR THE FIGURE IN MOVEMENT**



CASE PER LE STELE
HOUSES FOR THE STELES

1, 2 Pianta e prospetto laterale, 1987.
3 I due piccoli capanni in legno al centro della corte. Tutte le costruzioni del 'villaggio', tanto quelle ristrutturate quanto quelle nuove, rispettano i canoni della architettura rurale tradizionale.

1, 2 Plan and side elevation, 1987.
3 The two small wooden huts at the center of the courtyard. All the constructions in the 'village', both the refurbished and the new, comply to the canons of traditional rural architecture.



Giuseppe Caruso
Agata Torricella

Testo di Falk Jaeger
Fotografie di Roland Halbe/Contur

Text by Falk Jaeger
Photographs by Roland Halbe/Contur

Ridisegno delle sale espositive dell'Antikesammlung nell'Altes Museum, Berlino

Progetto: Giuseppe Caruso, Agata Torricella
Collaboratori: Andrea Bracchetti, Simone Fumagalli, Giulia Migiarra, Egidio Barborini (progetto grafico)
Consulente per l'illuminotecnica: Matteo Fiore, Carlo Albano
Direzione lavori: Roger Karbe con Katharina Maske

Redesigning the exhibition rooms in the Antikesammlung, Altes Museum, Berlin

Project: Giuseppe Caruso, Agata Torricella
Collaborators: Andrea Bracchetti, Simone Fumagalli, Giulia Migiarra, Egidio Barborini (graphic design)
Lighting engineering consultant: Matteo Fiore, Carlo Albano
Works management: Roger Karbe with Katharina Maske

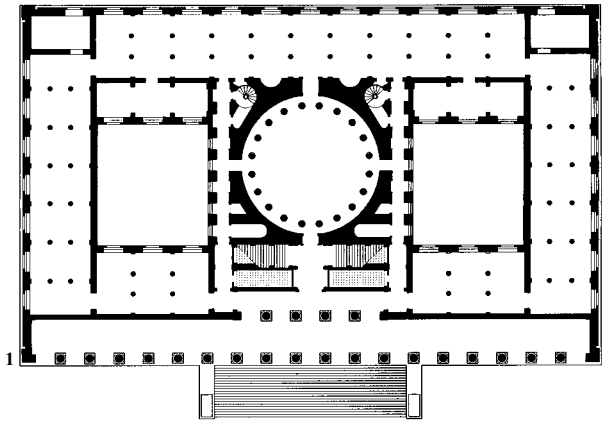
L'Altes Museum di K.F. Schinkel venne restaurato negli anni Sessanta con scarsa attenzione, subendo di conseguenza notevoli trasformazioni. La nuova articolazione degli spazi, rispettosa del progetto di Schinkel, recupera le file di colonne originarie e le interpreta in maniera nuova proprio grazie alla disposizione degli oggetti. Un'atmosfera classica e maestosa sottolinea il carattere solenne dei pezzi esposti e dello spazio così riscoperto.

K.F. Schinkel's Old Museum was inadequately renovated in the 1960s, and has consequently now been given a thorough makeover. Out of respect for Schinkel's original concept, the new arrangement follows the original placing of the columns, reinterpreting it through the position of the exhibits themselves. An atmosphere of classical tranquillity underlines the dignity of the exhibits and the newly rediscovered space.



1 Veduta del fronte principale
dell'Altes Museum di
Karl Friedrich Schinkel (1830).
2 La galleria sud.

1 View of the main front
of the Altes Museum by
Karl Friedrich Schinkel (1830).
2 The south gallery.



1, 2 Pianta del museo e veduta della Sala romana nel progetto originale schinkeliano (foto da Renate Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlino 1987).

3, 4 Pianta e veduta interna del museo in seguito alla ristrutturazione postbellica, 1966 (foto da Renate Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlino 1987).

5 Una serie delle nuove vetrine espositive.

6, 7 Pianta dell'attuale progetto di ristrutturazione e dettaglio di uno spazio espositivo.

Pagina a fronte: dettagli delle gallerie nord e ovest.

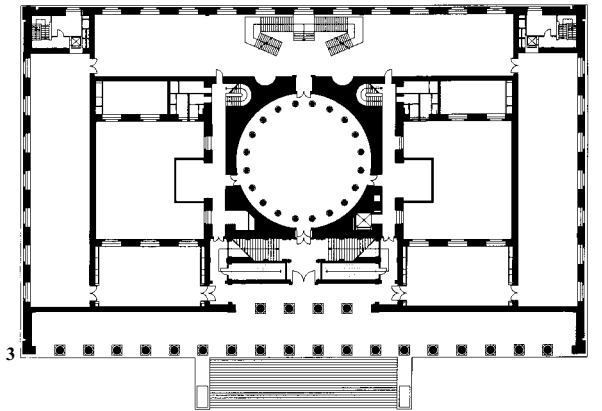
1, 2 *Plan of the museum and view of the Roman Room in Schinkel's original design (photo from Renate Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel, Berlin 1987).*

3, 4 *Plan and interior view of the museum following its postwar reconstruction, 1966 (photo from Renate Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel, Berlin 1987).*

5 *Some of the new display cases.*

6, 7 *Plan of the current refurbishment project and detail of an exhibition space.*

Opposite: details of the north and west galleries.

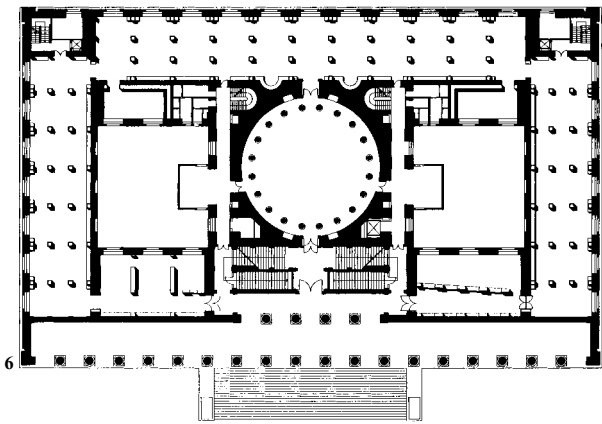


Museumsinsel è un nome celebre anche al di fuori della Germania. Terminato già nel 1906, questo straordinario complesso di edifici museali era composto dall'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel (1830), dal Neues Museum e dalla Nationalgalerie di Friedrich August Stüler (1859 e 1876), dal Bodemuseum di Ernst von Ihne (1904) e dal Pergamonmuseum di Alfred Messel (1906-30). Il "Louvre tedesco" nel cuore di Berlino, circondato dalla Sprea, raccoglieva allora le testimonianze più elevate della cultura occidentale, con una densità che toglieva il respiro spaziando dall'età di Keros-Syros (2400 a.C.) all'inizio del Novecento.

La seconda guerra mondiale inferse pesanti ferite a Berlino come a tante altre città, e le raccolte furono in parte ricollocate in luoghi sicuri, in parte trafugate e in parte smembrate: alcuni pezzi finirono così a Berlino Ovest, altri tornarono al luogo di provenienza. Il compito di ricostruire nuovamente gli edifici della Museumsinsel si rivelò tuttavia troppo impegnativo per la Repubblica Democratica Tedesca. Così, a 45 anni dalla fine della guerra, ampie superfici erano ancora in rovina. Ora, dopo la riunificazione, occorrerà un decennio prima che il complesso venga ricostruito, integrato, ampliato e riallestito secondo i principi museografici contemporanei.

L'Altes Museum di Schinkel, uno dei capolavori del neoclassicismo tedesco, era già stato ricostruito tra il 1958 e il 1966 con pochi mezzi a disposizione, senza prestare particolare attenzione all'opera del più grande maestro berlinese e assolutamente al di fuori degli attuali principi di tutela dei monumenti. Si rendeva necessario dunque un nuovo restauro, sia per restituire all'edificio il suo significato sia per poterlo destinare a nuove funzioni. In realtà non è ancora possibile provvedere a una soluzione definitiva poiché il livello superiore del museo ospita attualmente una selezione di capolavori della Nationalgalerie, le cui opere di restauro dureranno almeno altri otto anni.

Intervenire sull'Altes Museum di Schinkel equivale, per un architetto, a ricevere l'incarico di restaurare gli Uffizi o l'ala Perrault del Louvre. In questo caso, senza grande clamore, l'incarico è stato affidato ai giovani architetti milanesi Giuseppe Caruso e Agata Torricella, che i frequentatori dei musei berlinesi conoscono già per l'allestimento dell'esposizione di arte etrusca. La scelta si è rivelata azzeccata poiché Caruso e Torricella ammirano Schinkel non meno dei loro colleghi tedeschi e hanno dimostrato di saper comprendere le sue qualità immaginative, interiorizzare la sua concezione dello spazio, condividere e sviluppare le sue idee. Il grande architetto neoclassico aveva inserito nei saloni delle ali nord, sud e ovest una doppia fila di colonne, conferendo agli ambienti e alla concezione museale un carattere inconfondibile. Durante la ricostruzione del 1966 gli architetti della DDR eliminarono le colonne, che avevano la funzione di articolare lo spazio, e ritennero necessario inserire nell'ala nord una scala di accesso al livello superiore. Caruso e Torricella desideravano ripristinare la distribuzione spaziale ideata da Schinkel: perciò hanno rimosso la scala e hanno proceduto ad articolare lo spazio con file di steli a base quadrata, di altezza superiore a quella di una



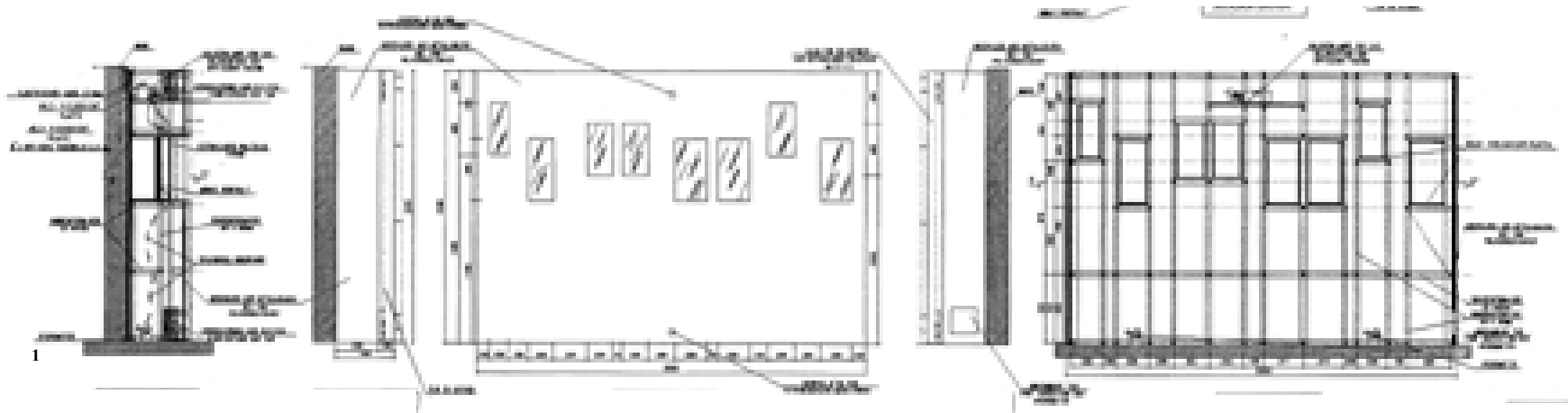
A destra: veduta complessiva della galleria ovest. Il progetto ha teso a ripristinare con elegante rigore il senso della spazialità schinkeliana. Le colonne originarie, che erano state eliminate nel dopoguerra, sono state sostituite da stele a base quadrata, che restituiscono una scansione regolare dello spazio.

Right: general view of the west gallery. The project seeks to recapture with elegant severity Schinkel's feeling for spatiality. The original columns, which had been eliminated after the war, have been replaced by square-based stelae, which restore a regular rhythm to the space.

figura umana, che hanno preso il posto delle colonne scomparse. Le stele definiscono lo spazio e fungono allo stesso tempo da supporti per pannelli informativi e da corpi illuminanti, poiché riflettono la luce indiretta proveniente dal soffitto. In questo modo viene realizzata una “via triumphalis” che presenta i più celebri capolavori della collezione. Allo stesso tempo la disposizione dei pilastri crea nelle “navate minori” delle partizioni spaziali che danno la possibilità di approfondire temi particolari o di collocare piccole unità didattiche. Un sistema di vetrine intelligente e ricco di variazioni pur all’interno di un certo rigore rappresentativo (che ricorda un po’ gli inserti museali di Richard Meier, pur rifuggendo dalla presenza dominante e dalla multiformità senza limiti di questi ultimi) restituisce all’insieme il giusto ordine. I progettisti hanno dato a ognuno dei due piccoli ambienti laterali l’aspetto di una “stanza del tesoro”, caratterizzata dalla particolare illuminazione delle volte semicirculari e dalle vetrine a muro che prendono a modello i guardaroba delle terme romane. Veluto scuro e luci a spot chiare fanno risplendere i gioielli, come avviene di solito nei musei. In questo caso è la luce diurna naturale che conferisce ai pezzi esposti un effetto di aura, anche se l’atmosfera suggestiva e drammatica evita sottolineature troppo forti. Nonostante si tratti di una soluzione temporanea, è augurabile che l’opera di Caruso e Torricella duri nel tempo. Essa mostra infatti che non è indispensabile essere pedanti nel ripristinare l’architettura d’interni di Schinkel, e che è possibile realizzare un allestimento in sintonia con l’edificio schinkeliano senza dover scendere a compromessi dal punto di vista museografico. La strada maestra per il completamento dell’edificio è ormai tracciata.

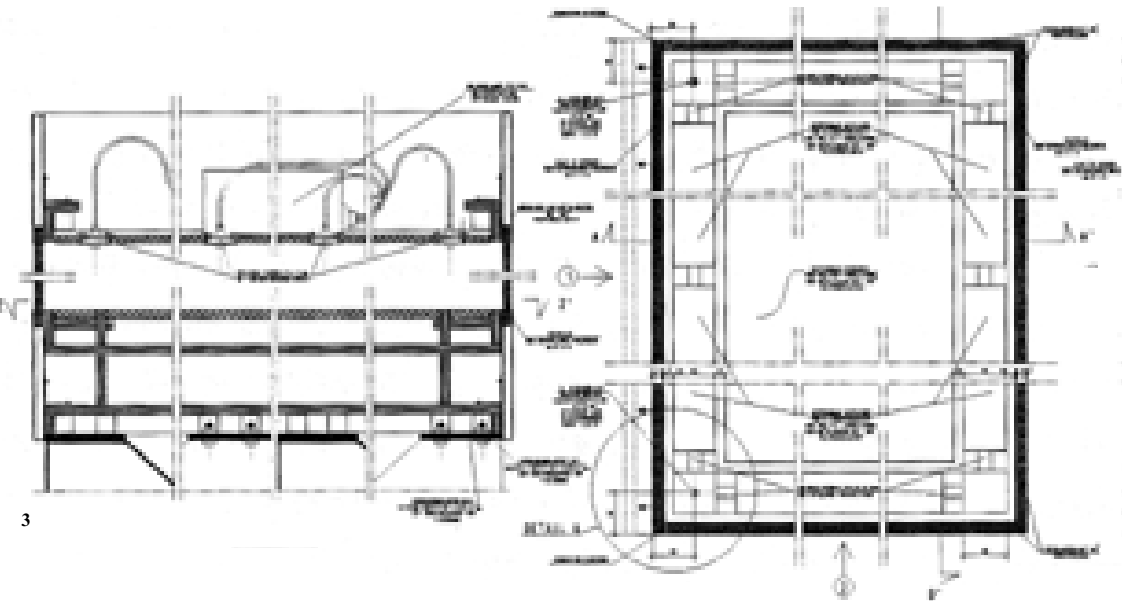
Museum Island – the name had a splendid reputation, and not just in Germany. The unique ensemble of museums, each pioneering in its own field, was already complete by 1906: Karl Friedrich Schinkel's Old Museum (1830), Friedrich August Stüler's New Museum (1859), Stüler's National Gallery (1876), Ernst von Ihne's Bode Museum (1904) and Alfred Messel's Pergamon Museum (1906-30). This “German Louvre” on an island in the River Spree in the heart of Berlin housed a collection, in breathtaking concentration, of representative items of Western civilization, from the Keros-Syros Stele (2400 BC) until the start of the 20th century. As everywhere else in the city, the Second World War left major wounds. The collections were moved out, many items were removed and scattered. Some found their way to West Berlin, others found their way back. However, the task of rebuilding the Museum Island was beyond the means of the East German State. Thus even 45 years after the war, large sections were still in ruins. Today, following re-unification, it will still take another ten years before the ensemble is reconstructed, enlarged and re-fitted on modern museum principles. Schinkel's Old Museum, a major work of German neo-classicism, was reconstructed as long ago as 1958-66; the available funds were meagre, no great respect was paid to





1, 2 Disegni costruttivi e realizzazione del pannello che ospita i ritratti delle mummie.
3 Disegno costruttivo di una vetrina.
Pagina a fronte: dettaglio della "stanza del tesoro", con il soffitto voltato.

1, 2 Technical drawings and making of the panel displaying the portraits of mummies.
3 Technical drawing of a showcase.
Facing page: detail of the "treasure room", with its vaulted ceiling.



the work of Berlin's greatest architect, and modern heritage-conservation criteria played no role whatever. Another reconstruction is necessary if the building is to be restored to its former importance, and also because it must be devoted to new purposes. A definitive solution is admittedly not yet possible, because the upper storey is currently housing a "Best-of Exhibition" from the National Gallery until the reconstruction of this latter building is complete in – perhaps – eight years' time.

For an architect, extending Schinkel's Old Museum is equivalent to a commission to re-build the Uffizi or Perrault's wing of the Louvre. Without too much public fuss, the commission went to the Milanese architects Giuseppe Caruso and Agata Torricella, who were already well known in Berlin museum circles following their design for the Etruscans exhibition. It was a good choice, because Caruso and Torricella, no less than their German fellow-architects, are admirers of Schinkel. And they have shown that they are capable of putting themselves into Schinkel's imagination, internalizing his spatial conceptions, and understanding and abstracting his ideas.

Schinkel had placed double rows of columns in the halls of the west, north and south wings and thereby given the rooms and the museum concept an unmistakable character. For the 1966 reconstruction, the East German architects dispensed with the space-structuring columns, and thought it necessary in the north wing to place a staircase in the room to provide access to the upper floor.

Caruso and Torricella wanted to re-create Schinkel's structuring of the space. They removed the staircase, and structured the room with steles, square in section and more than head-high, which now stand in for the columns. They define the space, provide somewhere to display information, and also contain the indirect lighting of the ceiling. In addition, they form a "via triumphalis" with the most important works in the collection. At the same time, the placing of the pillars creates smaller spatial compartments in the 'aisle', providing an opportunity for a more profound treatment of certain themes or for the presentation of smaller didactic units. A versatile system of glass cases brings the necessary order into the building – it is somewhat reminiscent of Richard Meier's museum installations, while avoiding their dominant presence and unbridled variability. The architects have designed two lateral cabinets as "treasure chambers", with special lighting along a barrel vault and with wall-cupboard glass-cases on the pattern of the wardrobes in Roman bath-houses. Gold jewelry in museums is usually made to glitter by dark velvet and bright spotlights; here it's natural daylight which does the job, avoiding the suggestive drama of excessive presentation.

Even though it is only an interim solution, one could wish that Giuseppe Caruso and Agata Torricella's work might have some permanence. It shows that it will not be necessary to slavishly imitate Schinkel's interiors, and that it is possible to develop congenial museum interiors for the Schinkel building without making museological compromises. The path of further work on the building has now been signposted.



Testo di Sebastian Redecke
Fotografie di Stefan Müller

Dominique Perrault

Velodromo, Berlino

Progetto: Dominique Perrault
Architetti associati: APP Berlin Reichert, Pranschke, Maluche e Schmidt-Schickeltanz & Partner GmbH, Monaco
Direzione progetto: Rolf Reichert (progetto complessivo), Wolfgang Keuthage (velodromo), Hella Rolfes (piscina), Gebhard Weißenhorn (appalti), Peter Edward (direzione lavori)
Strutture: Ove Arup & Partners e ARUP GmbH
Impianti: IBUS (Institut für Bau-, Umwelt- und Solarforschung, Berlino), IBP (Fraunhofer Institut für Bauphysik, Stoccarda)
Committente: OSB Sportstättenbau GmbH, K. Streckebach

Come già nella Bibliothèque Nationale di Parigi, Perrault ha utilizzato un grande volume per creare uno spazio pubblico, un nuovo paesaggio urbano. Il velodromo e la piscina sono interrati: solo le loro coperture, un semplice cerchio e un rettangolo rivestiti di teli in tessuto metallico, risplendono e riflettono la luce come segnali extraterrestri sulla superficie del nostro pianeta.

As with his earlier Bibliothèque Nationale in Paris, Perrault has used a large volume in order to create a public space, a new townscape. The velodrome and swimming baths are sunken: only their roofs, a clear circle and a rectangle, covered with woven steel mats, glitter and reflect like extra-terrestrial signs on the surface of the Earth.

Dopo la decisione del Bundestag tedesco di proclamare Berlino capitale del Paese riunificato, nel 1991, gli eventi subirono una brusca accelerazione. Accanto agli ambiziosi piani urbanistici per il centro di Berlino, che comprendevano il quartiere governativo e un nuovo piano per la viabilità, la città coltivò l'ambizione di candidarsi come città ospitante per i giochi olimpici dell'anno 2000; ambizione destinata però a fallire miseramente nel 1993, quando la scelta cadde su Sydney. La vicenda di quella candidatura, avanzata con grande dispendio di energie, è oggi testimoniata da due importanti edifici sportivi, realizzati appositamente nella zona orientale della città: la Max-Schmeling-Halle, dei giovani architetti viennesi Joppien e Dietz, e il velodromo con la vicina piscina lungo la Landsberger Allee, nella parte orientale del distretto di Prenzlauer Berg, costruiti da Dominique Perrault e oggi quasi terminati dopo una serie di ritardi nell'esecuzione. L'architetto francese era stato prescelto tra i trentadue partecipanti al concorso internazionale del 1992. La redazione del progetto dei due impianti, particolarmente rapida, attenta ai risvolti concreti e in anticipo rispetto alla scelta da parte del Comitato olimpico internazionale della città destinata a ospitare i giochi, aveva come obiettivo quello di accrescere sensibilmente le chance di Berlino. Gli edifici sportivi berlinesi di Perrault sono particolari già per il fatto di essere in gran parte interrati. Il lotto, che occupa un terrapieno quasi rettangolare della superficie di centomila metri quadri, è piantumato con 450 meli ornamentali disposti liberamente ed è raggiungibile dal piano stradale attraverso tre scalinate, posizionate rispettivamente lungo i lati nord, sud e ovest. I meli, che in origine dovevano formare un reticolo a maglie rigorosamente quadrate,

Text by Sebastian Redecke
Photographs by Stefan Müller

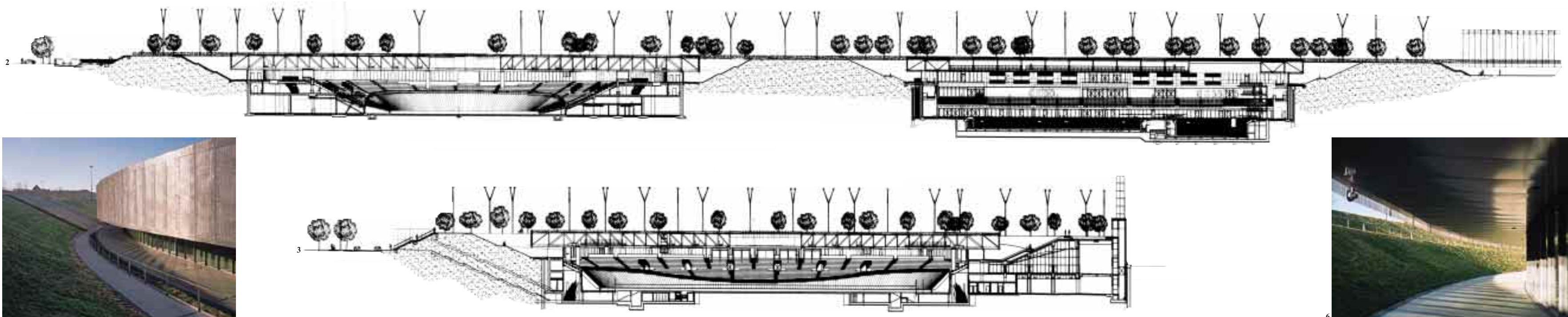
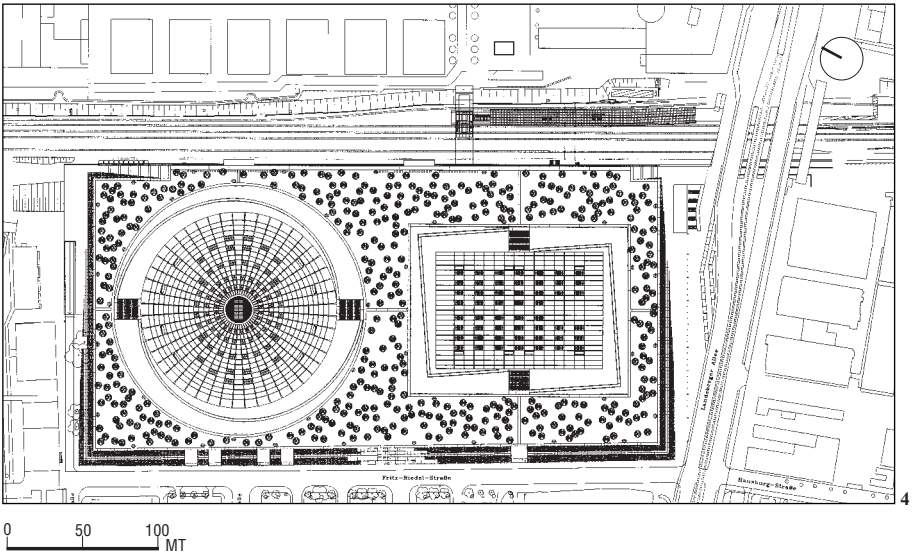
Cycling-stadium, Berlin

Project: Dominique Perrault
Associate architects: APP Berlin Reichert, Pranschke, Maluche and Schmidt-Schickeltanz & Partner GmbH, Munich
Project management: Rolf Reichert (overall projec), Wolfgang Keuthage (cycling-stadium), Hella Rolfes (swimming-pool), Gebhard Weißenhorn (contracts), Peter Edward (works management)
Structural engineering: Ove Arup & Partners and ARUP GmbH
Systems: IBUS (Institut für Bau-, Umwelt- und Solarforschung, Berlin), IBP (Fraunhofer Institut für Bauphysik, Stuttgart)
Client: OSB Sportstättenbau GmbH, K. Streckebach

provengono da una piantagione in Normandia e da una scuola di silvicoltura nei pressi di Berlino. Dietro gli alberi, che formano una sorta di 'frutteto' su una superficie erbosa omogenea, il complesso sportivo vero e proprio è rappresentato, al termine di una ripida scarpata, da due volumi quasi totalmente interrati: uno cilindrico che ospita il velodromo e uno parallelepipedo per la piscina. Poiché il bordo superiore della copertura di entrambi gli edifici si trova a una quota di un metro superiore rispetto al terrapieno alberato, a sua volta sopraelevato di 2-5 metri rispetto ai piani stradali circostanti, i passanti possono guardare direttamente le superfici piane delle coperture. Queste ultime, che appaiono completamente omogenee, sono formate da centinaia di teli composti da reti di acciaio a maglie molto fitte, fissati su telai metallici. I teli producono effetti ottici particolari che dipendono dalle condizioni atmosferiche: quando splende il sole, per esempio, sembrano emanare riflessi argentati. Osservato dall'aereo, durante l'atterraggio all'aeroporto di Tegel, il centro sportivo appare pieno di mistero, mentre il grande cerchio del velodromo risalta, nella distesa di edifici, come una gemma scintillante. Di notte, secondo le previsioni dell'architetto, le fonti luminose più disparate dovrebbero risplendere su di essa creando un'atmosfera magica. In effetti un'illuminazione più accentuata potrebbe produrre questa impressione. I fronti piani di entrambi i volumi architettonici, ben visibili grazie alle scarpate delimitate da marciapiedi arcuati e agli stretti fossati che li precedono, hanno larghe finestrature a nastro sovrastate ancora da un rivestimento in tessuto a maglie metalliche. Nelle architetture di Perrault, a partire dalla Biblioteca nazionale francese di Parigi, l'impiego di questo tipo di tessuto non è stato più abbandonato. Esso in-

- 1 Scorcio dell'edificio protetto da un terrapieno in pendenza.
- 2 Sezione longitudinale del velodromo e della piscina olimpionica.
- 3 Sezione trasversale del velodromo.
- 4, 5 Planimetria e veduta dell'intero intervento che comprende velodromo e piscina. Il progetto è risultato vincitore di un concorso internazionale del 1992, indetto in occasione della candidatura di Berlino ai giochi olimpici del 2000, poi fallita. Entrambi i complessi, quello cilindrico del velodromo e quello a parallelepipedo della piscina, sono quasi interamente interrati.
- 6 Dettaglio del percorso ad anello che costeggia la struttura.

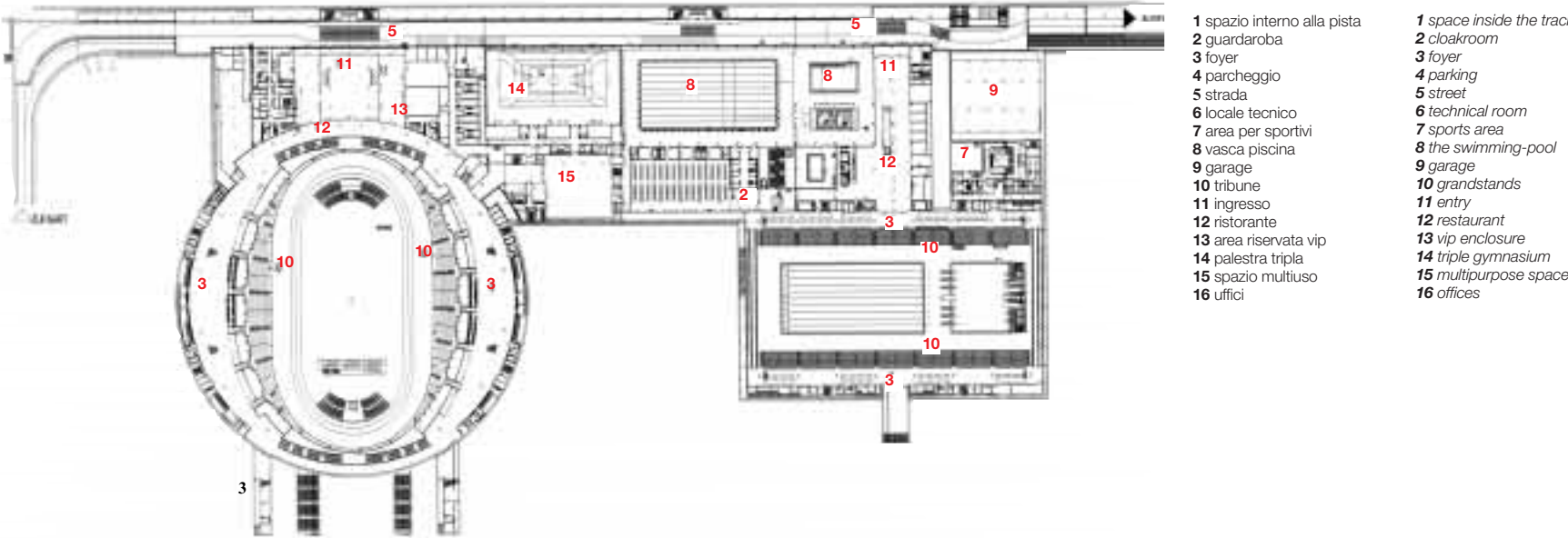
- 1 Perspective view of the building protected by a sloping embankment.
- 2 Longitudinal section of the cycle-track and olympic swimming-pool.
- 3 Cross-section of the cycling-stadium.
- 4, 5 Site plan and view of the operation as a whole which includes the cycling-stadium and the swimming-pool. The project was the winner of an international competition held in 1992 and announced concurrently with Berlin's (subsequently unsuccessful) candidature for the Olympic Games in 2000. Both the complexes, the cylindrical one for the cycling-stadium and the parallelepiped for the swimming-pool, are built almost entirely below ground.
- 6 Detail of the ring-walk skirting the structure.



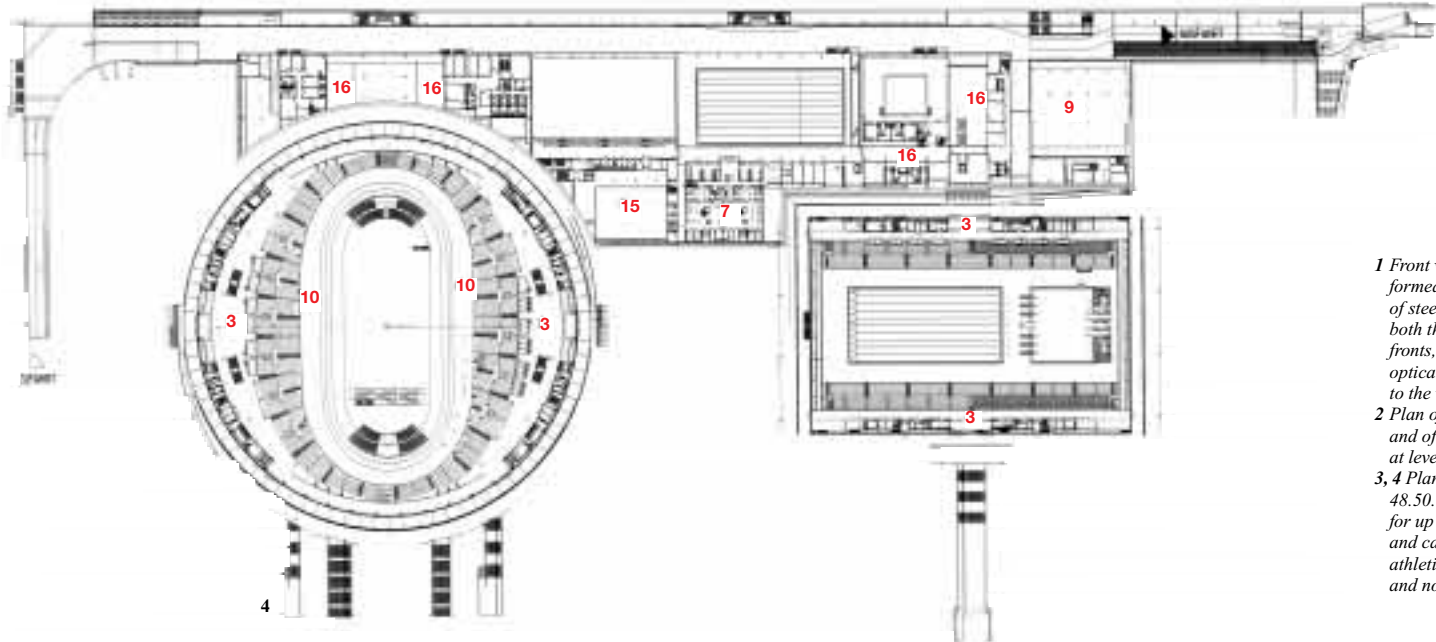
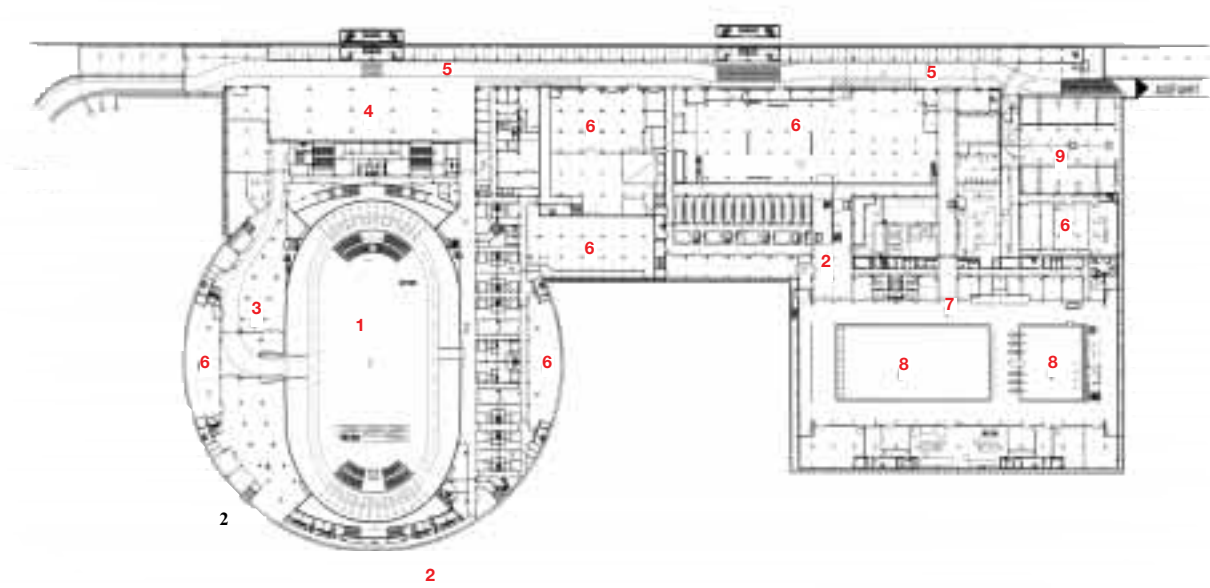
fatti corrisponde perfettamente all'estetica del non finito dell'architetto francese, che non ammette né dettagli raffinati né tanto meno l'utilizzo superficiale del consueto armamentario high-tech, ma si accontenta di componenti standard di produzione industriale assemblati con i mezzi più semplici possibili. Il linguaggio di Perrault rimane dunque astratto: fronti dalla texture elementare sono per lui, nonostante le dimensioni, soltanto lo sfondo per gli elementi essenziali. Così avviene per esempio per il vuoto, che diventa uno spazio denso di significato circondato dall'architettura. Era scontato che, dopo il fallimento della candidatura olimpica, al progetto dei due edifici sportivi fossero richieste alcune modifiche. Alle rigide linee guida del Comitato olimpico è subentrata così una concezione flessibile, aperta a una serie più ampia e appropriata di funzioni in modo da garantire l'utilizzo permanente degli impianti. Il velodromo, che può contenere da 5800 a 9500 spettatori, ospita co-

si non soltanto grandi manifestazioni ciclistiche come la leggendaria Sei Giorni di Berlino, ma anche meeting di atletica leggera, tornei di equitazione e di tennis, concerti e grandi manifestazioni: l'ultima grande uscita pubblica del neocancelliere Gerhard Schröder, alla vigilia della sua elezione avvenuta il 27 settembre 1998, si è svolta per esempio qui alla presenza di ottomila sostenitori. Un'altra particolarità del complesso sportivo è certamente il trattamento dei sistemi di accesso. Perrault, infatti, ha pensato a una grande 'strada' coperta lungo la ferrovia sopraelevata, che corre parallela al sito e risulta così perfettamente collegata al complesso. Lungo il fianco sud della strada i passanti possono osservare, attraverso i grandi fronti vetrati, l'interno del foyer e della piscina. Originariamente anche la sede della ferrovia urbana doveva essere completamente schermata: il progetto di concorso prevedeva infatti di realizzare, su una piattaforma allungata orientata a nord, un edificio commerciale e un centro servizi, che cer-

tamente avrebbero offerto una maggiore visibilità all'intero complesso. La ricerca di investitori per questa tranche del progetto rimase tuttavia infruttuosa. La struttura a travi reticolari alta quattro metri che sovrasta l'invaso del velodromo alla quota di tredici metri, accrescendone la luminosità, ospita tutti gli impianti tecnici necessari al funzionamento dello stadio coperto. Nonostante la notevole luce dell'anello autoportante della struttura di copertura (centoquindici metri) e il disegno dell'anello di spinta, i singoli componenti delle travi e delle controventature sono sovradimensionati e risultano spingenti, non essendo richiesta in questo caso una particolare eleganza. Si dice addirittura che il peso totale dell'acciaio impiegato per le coperture del velodromo e della piscina sia pari a quello della Tour Eiffel a Parigi. Le opere di realizzazione della struttura del velodromo sono state particolarmente imponenti: dapprima è stato montato l'anello interno, sorretto da un'armatura ad aziona-



1





Gruppo di progettazione Berlino *Berlin design team:* Th. Barra, P. Baumgarten, G. Belmont, I. Böhme, R. Centmayer, A. Epstein, J. Geiger, F. Görg, E. Hendreich, B. Hohmann, G. Katherl, V. Koppenwallner, R.J. Koschuth, A. Lockyer, T. Louvieux, M. Pfitretzschner, S. Quintanilha, B. Reisinger, U. Reh, Ch. Russell, M. Rühr, K. Schmitt, A. Schneider, K. Schuessler, D. Stifter, R. Västtra
Gruppo di progettazione Monaco *Munich design team:* G. Bodenmüller, N. Dohrn, M. Rudolph, C. Schmitt, Ch. Sohn
Gruppo direzione lavori *Works management team:* R. Herkt, H. Jellonek, M. Kemiksiz, R. Koppermann, T. Mürle, H. Nau, C. Schleiff, K. Schumann, J. Taschschingkong, D. Brandt, A. Klatt
Coordinamento artistico *Artistic coordination:* Gaëlle Lauriot-Prévost
Progettazione paesaggistica *Landscape design:* Landschaft Planen & Bauen, Bernhard Schwarz
Animazione Cad *CAD animation:* Perrault projects
Gestione costi *Cost control:* PROMOS Projektmanagement Berlin



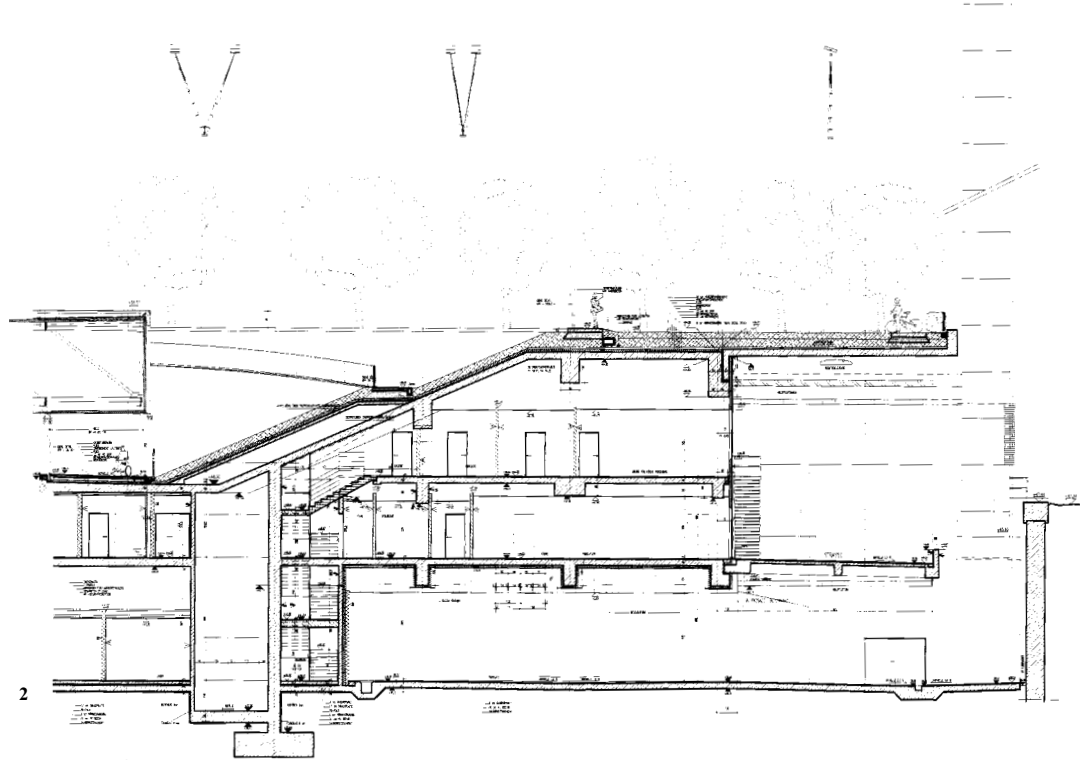
Pagina a fronte: dettaglio della rete d'acciaio fissata su telai metallici.

- 1 Il foyer d'ingresso del velodromo.
- 2 Sezione di dettaglio sul terrapieno d'ingresso.
- 3 Il corridoio circolare che fa da intercapedine tra interno ed esterno.

Facing page: detail of the steel mesh fixed to the metal frames.
1 The foyer entrance to the cycling stadium.
2 Detail section of the entrance embankment.
3 The circular corridor which acts as an air-space between the interior and the exterior.

mento idraulico; in un secondo tempo sono state fissate all'anello le travi radiali, lunghe da quarantotto a cinquanta-quattro metri, che sono state poi irrigidite inferiormente e superiormente da aste di controventatura. Le travi sono state poi collocate sull'anello esterno, formato da pilastri in cemento armato che risultano invisibili dall'interno del velodromo; una volta completata la struttura portante, l'armatura di sostegno è stata eliminata. Infine la lastra di copertura è stata abbassata di tredici centimetri fino a raggiungere l'assetto previsto. La gigantesca superficie d'acciaio sembra così librarsi sulle teste degli spettatori. A Berlino Perrault è rimasto fedele ai suoi principi progettuali. Anche se in questo caso era necessario soddisfare esigenze funzionali del tutto differenti, l'idea fondamentale di nascondere alla vista gran parte dei due edifici era già presente nella Biblioteca nazionale di Parigi e nel più piccolo Centro congressi di Saint-Germain-en-Laye. Il concetto fondamentale è quello di ritirarsi e nascondersi per produrre in un secondo tempo effetti sorprendenti con grande impiego di mezzi, con impressionanti successioni spaziali e con l'utilizzo di un numero limitato di materiali. Gli edifici sportivi importanti si ergono il più delle volte isolati dal contesto. Perrault invece, evitando di creare un profilo facilmente identificabile, ha optato per un'idea insolita: un parco di alberi da frutto sempre aperto al pubblico, urbano ma artificiale, il cui centro è individuato da due parallelepipedi di acciaio, giganteschi e inaccessibili. L'elemento guida del progetto è sempre il paesaggio nel senso più ampio del termine, che viene interpretato e messo in scena con un gesto grandioso. Soltanto in un secondo tempo viene dato peso a quello che è il carattere più tipico dell'architettura, la presenza visiva. Questa scelta può stimolare la discussione o addirittura diventare incomprensibile. Indipendentemente dal fatto che il collegamento tra il complesso e un contesto eterogeneo, e in vari punti urbanisticamente squallido, sia destinato a farsi attendere per molto tempo, c'è da sperare che questo bosco così insolito quanto privo di un vero punto d'incontro centrale non venga trascurato, ma – come avviene al di là del terrapieno – divenga un nuovo spazio pieno di vita per la città di Berlino. Lo scorso autunno gli scolari del quartiere si sono affezionati agli alberi carichi di frutti maturi. Sull'adiacente Landsberger Allee, inoltre, sarà terminato quest'anno un edificio commerciale e per uffici che rappresenta l'ultima opera berlinese di Aldo Rossi.

The decision by the German parliament in 1991 to make Berlin the capital of the newly-united country was immediately followed by a headlong series of events. Alongside the far-reaching planning decisions for the central district of Berlin, with a government quarter and new traffic concepts, the city council also made an ambitious bid to host the Olympic Games in the year 2000. This bid came to a dismal end in 1993, when the Games were awarded to Sydney. There are still visible reminders of this expensive bid, however, in the form of two important sports buildings erected in the east of the city with the Olympic Games in mind: the Max-Schmeling Halle, by young Frankfurt architects Jop-



A destra: la sala con la pista per le gare. La struttura a travi reticolari che fa da copertura è alta quattro metri e contiene tutti gli impianti tecnici.

Right: the hall with the cycle race-track. The reticular beamed frame acting as a roof is four meters high and houses the technical systems.

pien-Dietz, and, on Landsberger Allee in the east of the Prenzlauer Berg district, the Velodrome and its immediate neighbour, now almost completed after a number of delays, the Swimming Baths – both by French architect Dominique Perrault. Perrault emerged the winner, from among thirty-two entrants, of an international competition held in 1992. The detailed planning of these facilities proceeded very quickly; in order to order to improve the city's chances, the plans had to be ready before the International Olympic Committee made its decision on the venue. Perrault's Berlin sports buildings are unique in the city if for no other reason than that they are largely underground. The plot consists of an almost square plateau ten hectares in extent, which has been planted haphazardly with 450 decorative apple-trees. Access to the plateau from street-level is via a stairway on the north, south and west sides. The apple-trees were originally intended to be planted in a strictly square grid pattern: they came from a plantation in Normandy and a nursery near Berlin. Between the trees of this 'orchard', planted on a uniform lawn, beyond a steep slope the sports complex itself appears, in the form of two almost totally buried buildings – one, round, houses the Velodrome, and the other, rectangular, the Swimming Baths. The highest point of the roofs of the two halls is only one metre higher than the apple-tree plateau, which in turn, is, depending on standpoint, two to five metres above the level of the street. This means that passers-by have an extremely shallow-angle view of the flat roof surfaces. These surfaces are closed, and formed from hundreds of narrow-mesh steel mats mounted on a steel frame. They give rise to remarkable optical effects which vary according to the weather: In glaring sunshine, the mats appear silvery and sparkling. Especially when viewed from an aeroplane coming in to land at Tegel Airport, they present a spectacular picture full of riddles. The large round shape of the Velodrome rises unmistakably out of the surrounding sea of houses like a glittering jewel. At night, in the view of the architect, they exude a whole variety of different lights, giving rise to a magic atmosphere. Stronger illumination could in fact actually produce this impression. The low edges of the two buildings, which rise out of the slopes of the platform with its semicircular footpaths and a narrow ditch, were each provided with a broad continuous window, above which are more steel-mat claddings. Perrault's architecture, since his Bibliothèque Nationale de France, would be unthinkable without these mats. They are appropriate to his "semi-finished" aesthetic, which neither wants sophisticated detail nor needs high-tech fun-and-games, but in general prefers standardized industrial products, which are then assembled in simple fashion. Perrault's language is abstract. Facades with simple surface textures form for him, in spite of their dimensions, only the background to what is essential. Thus it is the void which in his work becomes an important space enclosed by his architecture. Once Berlin was out of the running for the Olympic Games, the planning of the halls had obviously to be reconsidered. In place of the strict Olympic specifications, there was now



1, 2 Due vedute degli spazi interni di distribuzione.
3, 4 Dettaglio delle tribune.
Pagina a fronte: particolare della curva inclinata della pista per le corse ciclistiche.

1, 2 Two views of the interior distribution spaces.
3, 4 Detail of the grandstands.
Facing page: detail of the tilted curve of the cycle-racing track.



1



2



3

room for a certain degree of flexibility with a view to better and more versatile utilization, which, it is hoped, will ensure that the halls are used to capacity. In the Velodrome, which seats between 5800 and 9500, not only are major cycling events planned, such as the legendary Berlin Six-Day Race, but also athletics meetings, equestrian events, tennis tournaments, concerts and major commercial functions. The Velodrome was the venue for the last of the major campaign appearances by the new German Chancellor Gerhard Schröder before the elections on 27 September last year.

The service and utilities concept must be seen as a further special feature of the total complex. Perrault decided on a broad, roofed 'street' alongside the city railway which runs parallel to the plot. This concourse provides perfect access to the sports complex. On the south side of this 'street', passers-by will also be able to look into the foyers and the swimming baths through large glass facades. Originally the plan was to build over the railway track. The competition entry envisaged buildings for a shopping and services center on the plateau, which at that stage extended further to the north. This would certainly have given the total complex greater visual impact. However, no investors could be found for this project.

The massive radial frame elements, which span the Velodrome arena with a clear thirteen metre headroom, are four metres in height and thus have room for all the technical installations needed for indoor sports events. Although the round roof, unsupported by internal columns, spans no less than 115 meters, and in spite of the use of the pressure-ring principle, the individual components of the bearing elements and stiffening rods come across as too large and too heavy. But elegance was not required. It is said that the total weight of steel used in the construction of the two roofs of the Velodrome and the Swimming Baths matches that of the Eiffel Tower in Paris. The process of erecting the frame of the Velodrome was particularly impressive. At first the inner ring was built over a supportive frame which could be lowered hydraulically. The second stage involved joining the ring to forty-eight radial supports, each fifty-four metres long, and themselves connected by struts at the level of the upper and lower girders. These radial elements rest on concrete supports – hardly visible in the hall – in the outer ring. When the frame of the building was complete, the supportive structure could be removed, whereupon the roof-disc settled by thirteen centimetres into its planned position. Visitors have the feeling that the huge steel surface is floating above their heads.

Perrault has kept faith with his design ideas in Berlin. Even though quite different functional demands had to be fulfilled here, the basic idea of concealing large parts of the building, as in the Bibliothèque Nationale in Paris and his much smaller conference center in Saint-Germain-en-Laye, has been preserved. The theme is reticence and concealment – followed by surprise at the size of the whole thing, the imposing sequence of rooms and the paucity of materials. Important sports buildings are usually distinguished by standing alone. Instead of a highly visible symbol, Perrault by contrast had a different idea: a park full of apple-trees, accessible to all, urbane yet artificial in its effect, and at its center two huge, inaccessible steel boxes. The leitmotif in his projects is always the landscape in the very broadest sense of the word, interpreted and staged in a large gesture. The traditional essence of architecture, the visual presence, is only of secondary importance. This could provide material for debate; it could even meet with incomprehension.

Irrespective of the fact that we shall have to wait a long time before the complex is integrated into the very heterogeneous and – in many parts – desolate urban environment, we can at least hope that this unusual grove with no actual middle will not be ignored or despised, but – as beneath the plateau – will become a new 'place' in Berlin, one full of life. The trees, which were already heavy with fruit last autumn, have already been accepted by the students from nearby schools. And on Landsberger Allee opposite, the last work by Aldo Rossi for Berlin will be completed this year, in the form of an office block with shops.



Testo di Bart Lootsma
Fotografie di Christian Richters

**Biblioteca universitaria,
Delft, Olanda**

Progetto: Mecanoo architecten b.v. – Francine Houben,
Chris de Weijer
Collaboratori: Aart Fransen, Carlo Bevers, Alfa Hügelmann,
Monica Adams, Marjolijn Adriaansche, Jan Bekkering, Henk
Bouwer, Gerrit Bras, Birgit de Bruin, Ard Buijsen, Katja van
Dalen, Annemiek Diekman, Ineke Dubbeldam, Erick van
Egeraat, Axel Koschany, Theo Kupers, Maartje Lammers,
Paul Martin Lied, Bas Streppel, Astrid van Vliet
Strutture: ABT adviesbureau voor bouwtechniek b.v.

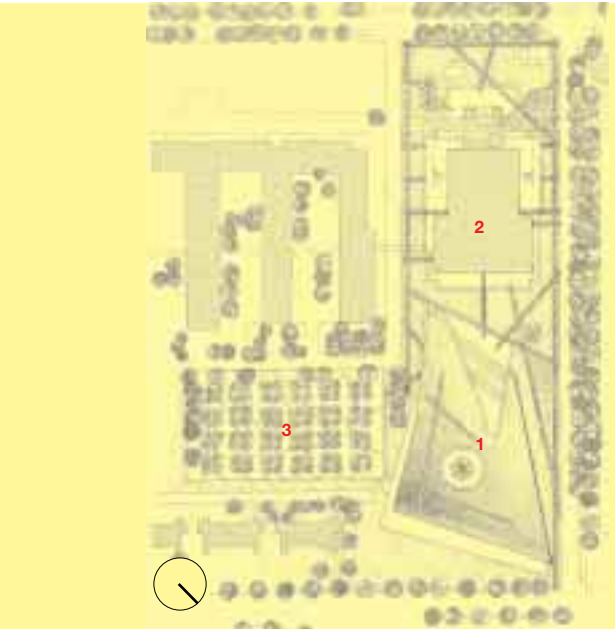
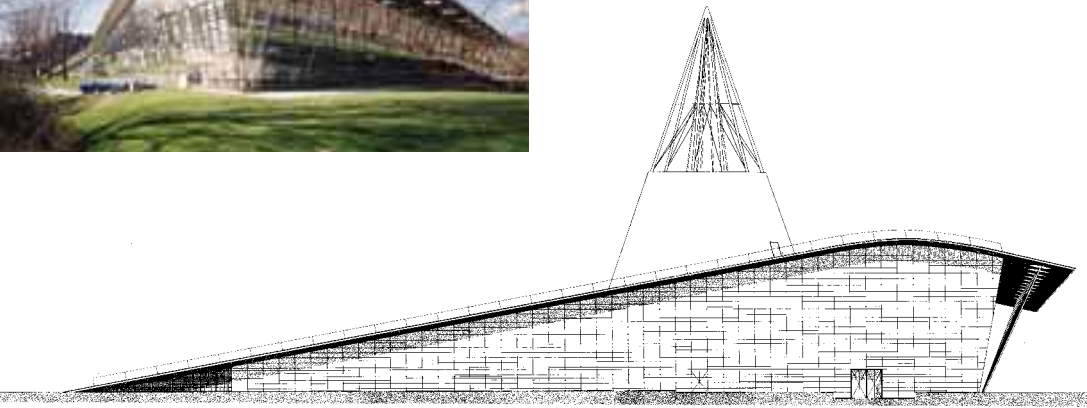
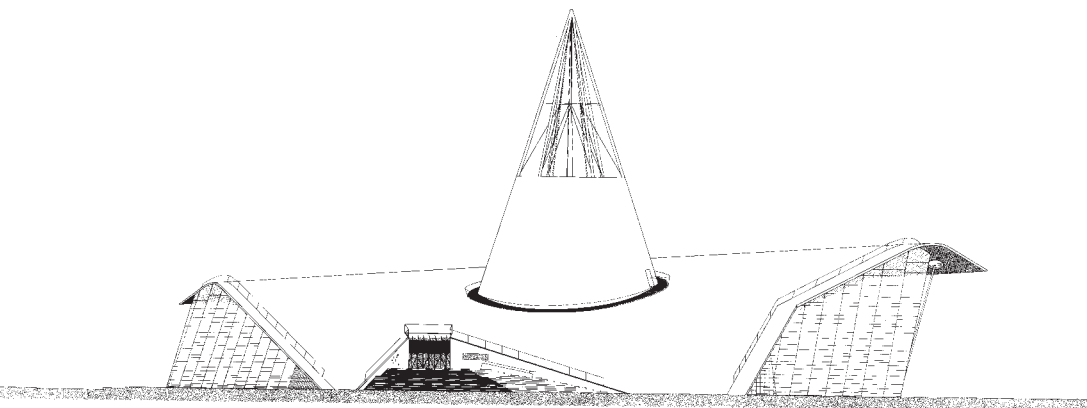
Text by Bart Lootsma
Photographs by Christian Richters

**University library,
Delft, The Netherlands**

Project: Mecanoo architecten b.v. – Francine Houben,
Chris de Weijer
Collaborators: Aart Fransen, Carlo Bevers, Alfa Hügelmann,
Monica Adams, Marjolijn Adriaansche, Jan Bekkering, Henk
Bouwer, Gerrit Bras, Birgit de Bruin, Ard Buijsen, Katja van
Dalen, Annemiek Diekman, Ineke Dubbeldam, Erick van
Egeraat, Axel Koschany, Theo Kupers, Maartje Lammers,
Paul Martin Lied, Bas Streppel, Astrid van Vliet
Structural engineering: ABT adviesbureau voor bouwtechniek b.v.

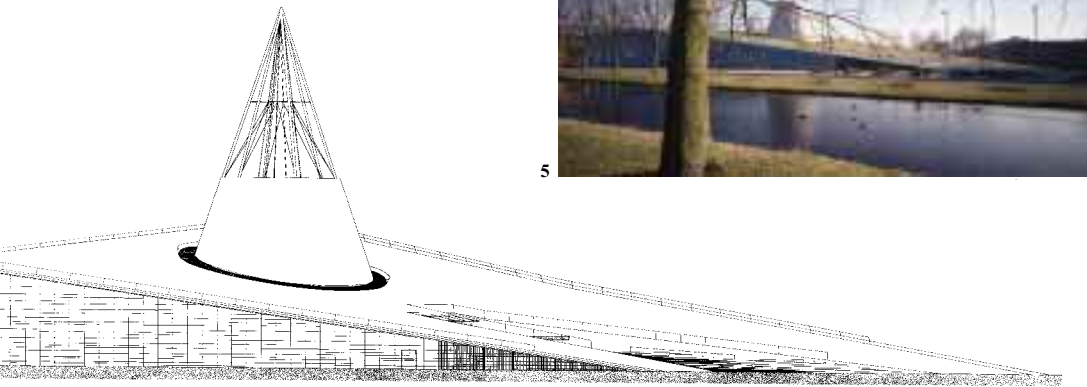
**Come è possibile dialogare con un monumento
del calibro dell'auditorium del Politecnico di Delft
di Van den Broek & Bakema, che domina il campus
come un super-segno brutalista? I Mecanoo hanno
deciso di non realizzare un edificio vero e proprio,
ma un amalgama di architettura e paesaggio.
Una composizione spaziale virtuosa.**

**How can one react to a monument like
the auditorium of the Technical University
in Delft by Van den Broek & Bakema, that dominates
the campus like a supersign of brutalism?
Mecanoo decided not actually to create a building,
but a mixture of object and landscape.
A virtuoso spatial composition.**



1 biblioteca
2 aula magna (Van den Broek
& Bakema, 1959-66)
3 parcheggio

1 library
2 main hall (Van den Broek
& Bakema, 1959-66)
3 parking



1 Planimetria. La biblioteca
sorge all'interno del campus
universitario, in gran parte
progettato nel dopoguerra da
Van den Broek & Bakema.
2 Prospetto ovest.
3 Scorcio da est.
4 Prospetto sud.
5 Veduta da nord-ovest.
6 Prospetto nord.
7, 8 Vedute generale e di
dettaglio dell'edificio ricoperto
da un prato calpestabile.
L'intervento, che occupa
un lotto immediatamente
adiacente alla brutalista aula
magna degli anni Sessanta,
si sviluppa al di sotto di un
declivio erboso. Un'ampia
scalinata conduce all'ingresso
principale.

1 Site plan. The library
is located on the university
campus, which was for
the most part designed
after World War II by
Van den Broek & Bakema.
2 West elevation.
3 Perspective view from east.
4 South elevation.
5 View from north-west.
6 North elevation.
7, 8 General and detailed views
of the building covered
by a practicable lawn.
The operation, which occupies
a building lot immediately
adjacent to the 1960s Brutalist
main hall, develops underneath
a grass-covered slope.
A broad flight of steps leads
to the main entrance.



La sede del Politecnico di Delft è ospitata da una serie di edifici singoli che sorgono su un vasto terreno alla periferia della città. L'intero complesso è stato costruito dopo la guerra e gran parte degli edifici è stata progettata dallo studio Van den Broek & Bakema, entrambi docenti presso il dipartimento di Architettura. Loro è anche il progetto dell'aula magna, una costruzione in cemento molto particolare, nello stile del brutalismo, eretta fra il 1959 e il 1966, nota come "il becco di Bakema" o "lo squalo". La sagoma del grande auditorium è facilmente riconoscibile dall'esterno, poiché l'edificio poggia su supporti. Quest'ultima caratteristica e la forma imponente, aggressiva, conferiscono all'edificio una certa aria di isolamento, e ciò è tipico di tutte le costruzioni che compongono il complesso del Politecnico, al quale pertanto manca l'atmosfera comunitaria del campus. La nuova biblioteca generale in ogni caso doveva risolvere almeno parzialmente il problema, poiché sorge accanto all'aula magna e ha lo scopo di infondere nuova vita al

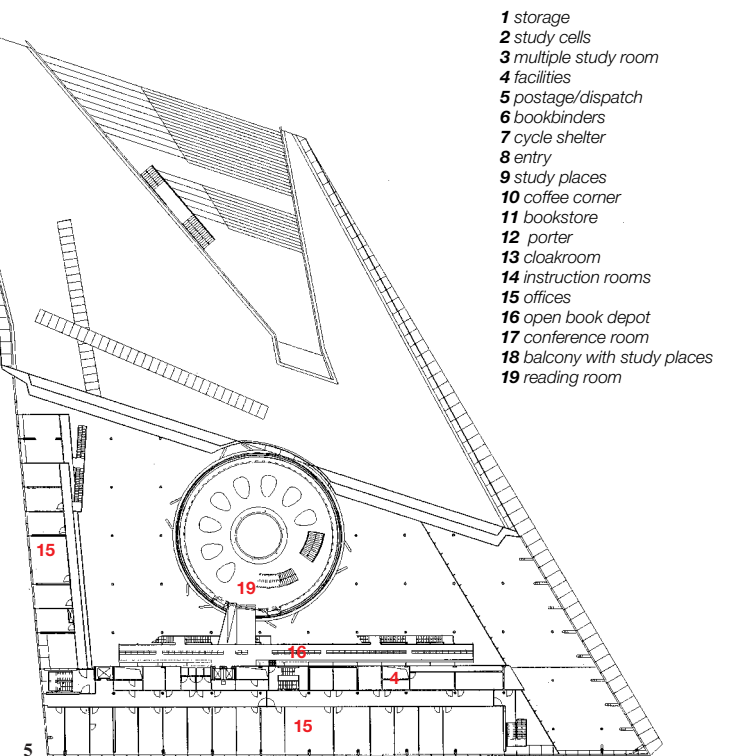
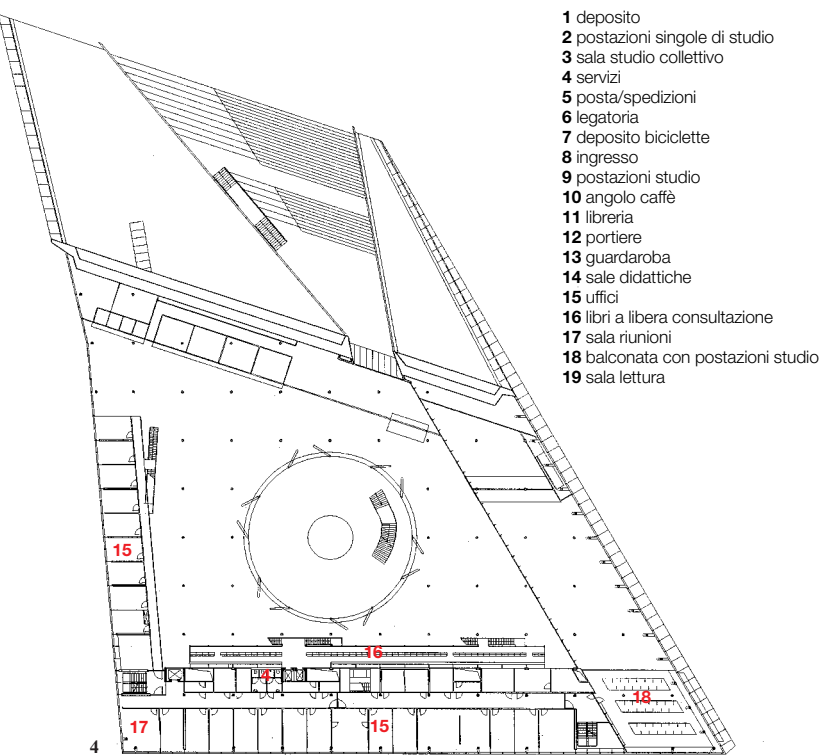
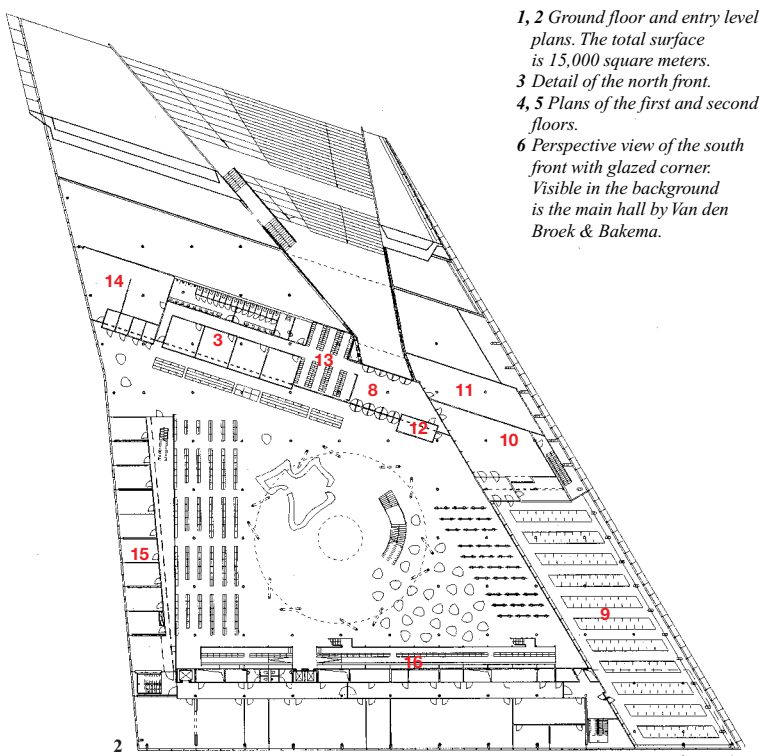
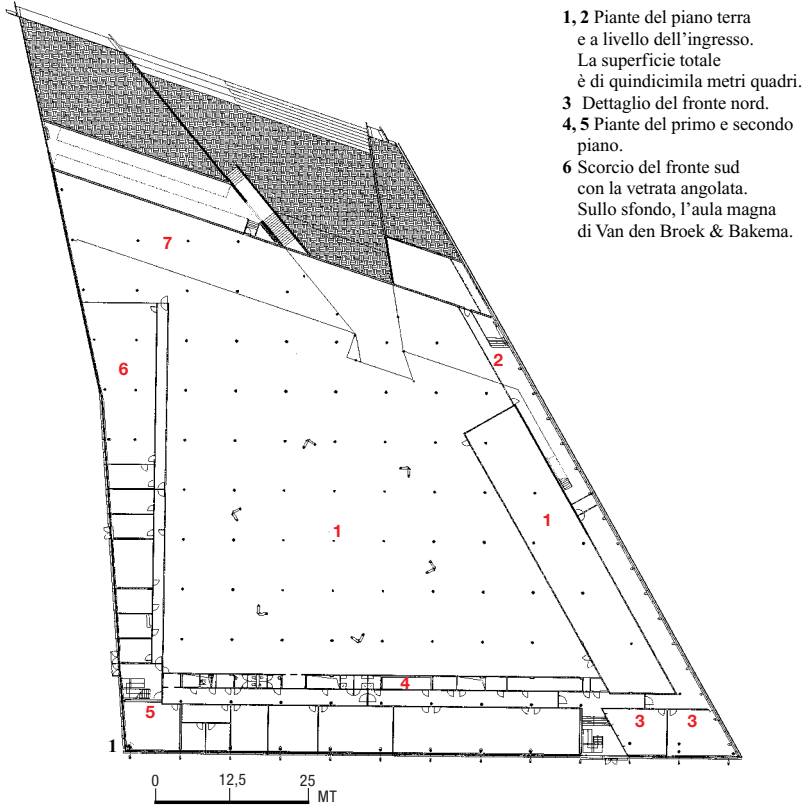
centro comune del Politecnico. Ma che cosa mai si può costruire alle spalle di un edificio che in realtà non tollerebbe altri edifici nelle vicinanze? Il team Mecanoo ha risolto il problema realizzando una costruzione che dall'esterno non ha affatto l'aspetto di un edificio. Il terreno che ospita il complesso è leggermente rialzato e forma una collinetta erbosa caratterizzata da un lieve declivio, alla base del quale si è trovato lo spazio adatto ad accogliere la nuova biblioteca. Il tappeto erboso sul tetto della biblioteca è calpestabile e perciò vi si può accedere nelle belle giornate. Lo stesso vale per la scalinata che conduce all'interno dell'edificio e che, essendo delimitata dalla facciata posteriore dell'aula magna, costituisce una sorta di piazza riparata. L'unico elemento che si eleva sulla superficie erbosa è un cono di colore bianco, che serve a segnalare la presenza dell'edificio, anche di notte, poiché viene illuminato. Le pareti laterali in vetro sono angolate in alcuni punti e richiamano in maniera molto sottile le linee spigolose dell'aula magna. L'inter-

no dell'edificio è costituito da una enorme hall che ne occupa praticamente tutta l'altezza e dà un senso di grande apertura, nonostante la presenza di lunghi tavoli collocati al suo interno. La hall è circondata da pareti trasparenti, di vetro oppure stratificate, con gallerie che danno accesso a uffici, scaffalature per i libri e stazioni con attrezzature informatiche. L'effetto di trasparenza e di vuoto è favorito dal fatto che la maggior parte dei libri è custodita nel magazzino centrale posto sotto la hall. È spettacolare il modo in cui il cono, posto sulla superficie erbosa del tetto, penetra all'interno della grande sala, rimanendo sospeso poco al di sopra del pavimento. All'interno ospita gallerie circolari con stazioni di lavoro, e dal tetto di vetro e lungo i bordi la luce naturale entra in profondità nell'edificio. Fin qui, è tutto molto chiaro: la biblioteca del Politecnico di Delft è un edificio stupendo dalle linee pulite, caratterizzato da una spazialità fantastica e da un'atmosfera molto piacevole, grazie anche all'uso estremamente controllato del co-

lore e dei materiali, in cui dominano il blu reale, il legno, il cemento e il grigio metallico. I diversi effetti creati dalla luce e la trasparenza permettono di lasciar vagare lo sguardo di tanto in tanto durante il lavoro. Non intendo togliere nulla a tutte queste qualità, che rendono la biblioteca una delle migliori realizzazioni prodotte da Mecanoo fino a oggi, se non addirittura uno degli edifici più belli realizzati negli ultimi anni nei Paesi Bassi. Tuttavia non posso negare che, mentre scrivo questo articolo, provo un lieve senso di disagio, dovuto in qualche modo al fatto che nella modernissima concezione della costruzione si infilano numerosi elementi nostalgici che probabilmente hanno lo scopo di aiutare gli utenti a convivere con tanta modernità. Così nella parte aperta del cono che spunta sopra il tetto erboso è stata collocata una stella che rimanda immediatamente a un campanile. Nella hall Mecanoo ha creato addirittura un effetto cattedrale. Perché questi richiami? Per

sottolineare il fatto che la scienza – e in tal caso la scienza esatta – è la religione del nostro tempo? Sarebbe un po' troppo forzato e allo stesso tempo troppo semplice. Oppure per tranquillizzare i visitatori, richiamando altri edifici di cui ci si aspetta che tutti accettino la vastità e la solennità? Nelle sale con i computer sui tavoli sono stati disegnati dei riquadri rossi che secondo Mecanoo rimandano a Mondrian e ricordano i tappetini di cuoio delle vecchie biblioteche. Si tratta forse di un particolare di importanza limitata che si nota appena, ma che cosa significa? Si vuole forse intendere che l'opera di Mondrian – il portabandiera dei modernisti olandesi – è allegra e divertente? O si vuole invece dimostrare che lavorare intensivamente al computer non è angosciante ma è lo stesso che studiare in una vecchia biblioteca? Tutto ciò a prescindere dal fatto che probabilmente nessuno degli studenti ne ha mai vista una. Le realizzazioni di Mecanoo, nonostante l'aspetto modernista, sono da sempre rappresentative della tipica forma di

postmodernismo olandese ricca di citazioni colte tratte dall'architettura moderna. Anche la biblioteca presenta numerosi richiami a edifici della storia dell'architettura recente. Mecanoo cita addirittura la biblioteca di Asplund a Stoccolma, che dovrebbe essere stata fonte di ispirazione per il cono illuminato dall'alto con i corridoi circolari, anche se l'effetto è molto diverso. La biblioteca di Asplund è quasi un esempio isolato di architettura rivoluzionaria, una combinazione di due corpi geometrici in cui il salone centrale circolare al quale si accede provenendo da un sotterraneo buio, si dilata per tre piani verso la luce ed è coronato da una cupola, cosicché la biblioteca diventa una sorta di simbolo dell'Illuminazione. Nel cono progettato da Mecanoo, che è un cono puro e semplice, la luce – con un effetto senz'altro piacevole – penetra all'interno e permette di lavorare meglio, ma questo è quanto. Anche nella biblioteca di Asplund il bancone dei prestiti è posto al centro, ma le dimensioni sono ridotte rispetto allo spazio imponente, men-





1



tre il cono di Mecanoo forma una sorta di involucro protettivo che illumina di luce diffusa il grande banco dei prestiti dalle linee informali. Oltre ad Asplund, comunque, il tetto erboso calpestabile dal quale spunta il cono non ricorda soltanto l'opera di Emilio Ambasz, ma soprattutto la Kunsthalle di Bonn realizzata da Gustav Peichl, con i suoi divertenti wigwam. A questo punto ci si chiede nuovamente quale sia precisamente l'atmosfera voluta da Mecanoo: un high-tech ottimista-ecologico o l'umorismo relativizzante di Peichl quando progettò il suo tempio dell'arte? Poiché non è possibile rispondere in maniera soddisfacente a tali domande, permane la sensazione che Mecanoo non abbia voluto approfondire troppo e abbia invece tentato soprattutto di creare un'atmosfera amichevole, simpatica e positiva nel contesto del progetto. Secondo gli architetti dello studio le linee dell'edificio hanno un effetto stimolante perché "veder studiare fa studiare", e i prati nella loro visione sono già pieni di alberi e di fiori. Non posso impedirmi di pensare che lentamente questo mondo high-tech verde con i suoi innumerevoli video individuali apparirà sempre più simile al mondo dei Teletubbies, e non credo che questa sia l'intenzione. Accontentiamoci di dire che l'atmosfera di aperta leggerezza della biblioteca costituisce una compensazione ideale alla cupa chiusura dell'aula magna di Bakema.

The Delft University of Technology (TU Delft) consists of a series of large freestanding buildings on a big expanse of terrain on the edge of the city. The whole complex was created after the war and many of the buildings were designed by Van den Broek & Bakema, both of whom were also professors in the architecture department there. They were responsible for the assembly hall, a remarkable brutalist building in concrete raised between 1959 and 1966. It has been nicknamed "Bakema's mug" and also "the shark". The shape of the large auditorium is very eye-catching being built on pylons. This feature and the aggressive shape of the building make it fairly isolated, something that is typical of all the structures in the TU Delft complex. This means it has little of the intimacy of a normal campus atmosphere. The new library building is intended at least partially as a solution for this problem; it is sited right next to the assembly hall and ought to breath fresh life into the communal center of the TU. But what on earth is one expected to build behind a building like this? It does not in fact permit any other building in its vicinity. Mecanoo has solved this by creating a structure that does not look like a building at all from the outside.

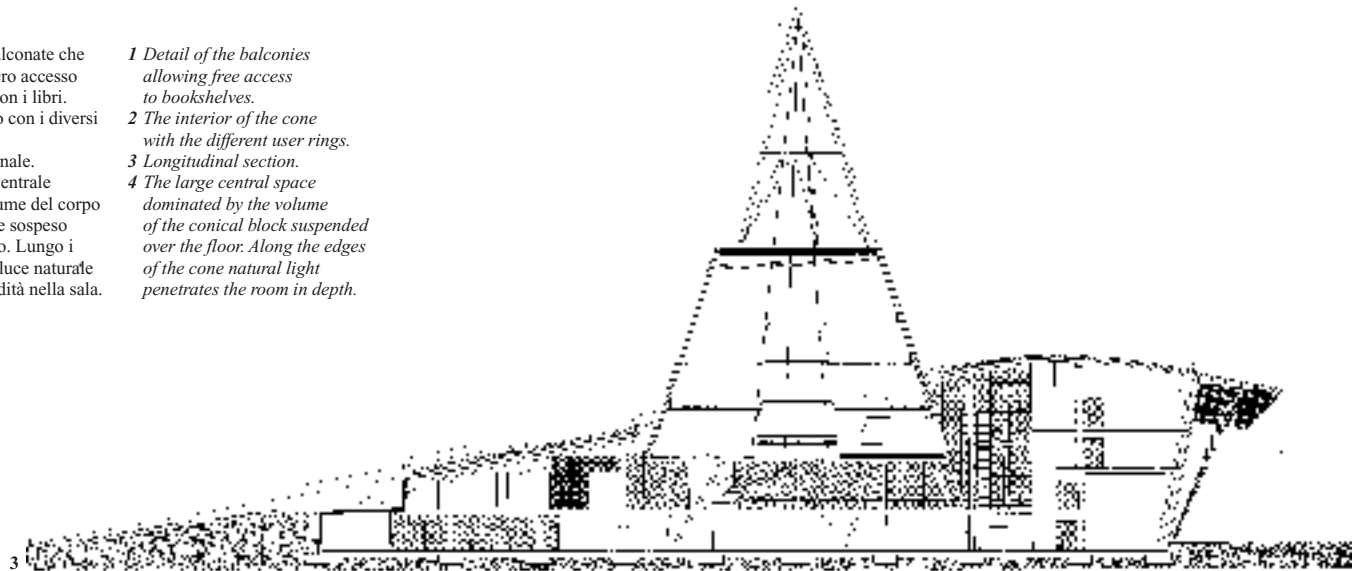
The ground is folded slightly upwards creating a gently sloping grassy hill. Underneath it a space has been created for the new library so that the assembly hall remains surrounded by open space. The lawn on the roof of the library can be walked on; and students can sit and relax there when the weather permits. The same is the case with the steps of the gently sloping flight of steps by which one enters the building that, being partly bounded by the back elevation of the assembly hall, works like a sort of sheltered courtyard. The only feature that protrudes above the grass is an enormous white cone that has the effect of a beacon for the building especially at night when it is lit up. The glass side elevations have a tuck here and there which, combined with the lanky shapes of the assembly hall, makes for a subtle sort of visual rhythm.

The interior consists of an enormous hall extending almost the total height of the building. It creates an extremely open, even empty impression, despite the long tables that furnish it. Transparent walls surround this hall. Transparent either because they are of glass or else because they are designed in layers, with galleries that give access to offices, book shelves and levels with computer study spots. This atmosphere of transparency and emptiness is achieved by the fact that the majority of the books are kept in the central stockroom underneath this hall. The way that the cone sticks out through the grassy roof, while penetrating downwards and floating just above the floor is quite spectacular. Inside it there are round galleries with study spots.

2 Daylight permeates the building through the glass roof

- 1 Dettaglio delle balconate che consentono il libero accesso alle scaffalature con i libri.
- 2 L'interno del cono con i diversi anelli di utenza.
- 3 Sezione longitudinale.
- 4 Il grande spazio centrale dominato dal volume del corpo conico che rimane sospeso sopra il pavimento. Lungo i bordi del cono la luce naturale penetra in profondità nella sala.

- 1 Detail of the balconies allowing free access to bookshelves.
- 2 The interior of the cone with the different user rings.
- 3 Longitudinal section.
- 4 The large central space dominated by the volume of the conical block suspended over the floor. Along the edges of the cone natural light penetrates the room in depth.



3

4



- 1

L'area riservata alle postazioni per i lavori al computer.
- 2

Ala con le postazioni di lettura allineate lungo la vetrata.
- 3

Particolare della parete interamente attrezzata a scaffalature per la libera consultazione dei volumi.
- 1

The area reserved for computer work-stations.
- 2

Wing with reading places aligned along the window.
- 3

Detail of the wall entirely fitted with shelves for the free consultation of books.

and along the edges. So far this is plain for anyone to see. The new library of the TU Delft is a brilliant building with a clear concept; the organization of space is superb and there is a pleasant atmosphere for study achieved in part by a restrained use of materials, with royal blue, wood, concrete and gun-metal grey prevailing. The transparency and the various forms of light fall mean that one's gaze is tempted now and then to wander as one is working. I wouldn't get rid of any of these qualities. It is one of Mecanoo's best buildings to date and it is also one of the best buildings built in Holland over the past few years. And yet I can't get round the fact that while I'm sitting writing this article I get a certain feeling of discomfort. Somehow this is because the building deals with aspects of modernity in such a way that a whole range of nostalgic elements creep in that look as though they are intended to help the users to feel at home with modernity.

For instance, in the open part of the cone that juts out through the grass roof there is a star shape, so that the beacon all at once suggests associations with a church tower. Mecanoo itself claims that the great hall should have the effect of a cathedral. Why all these references? Is it to highlight the idea that science – in this case the applied sciences – is the religion of our times? That would be both a bit over the top and too simple. Or is it to reassure visitors by referring to other large buildings that everyone is supposed to think of as imposing, solemn and stately? According to Mecanoo, a "Mondrian-style pattern of red table-mats" has been incorporated in the tables in the hall with the computers; "it is a nostalgic allusion to the leather mats in old libraries". It is a detail that's not particularly important or very eye-catching perhaps, but what's it all about really? Are we being informed that Mondrian – the paragon of the Dutch modernists – is in the end

very cozy and jolly? Or are we being told that the idea of students working en masse behind computers is not at all scary, but is in fact no different from working in an old library? Quite apart from whether any of the students have ever been in an old library like that. Despite the fact that its buildings look modernist, Mecanoo has always been the chief representative of the typical Dutch form of postmodernism, whereby modern architecture is quoted in erudite fashion. The library too contains numerous reference to buildings in recent architectural history. Mecanoo has even referred to Asplund's library building in Stockholm that must have been the inspiration behind the top lighting of the cone with its galleries. The effect here however is of an entirely different order. Asplund's library is almost a tardy example of the architecture of revolution, a combination of two geometrical bodies in which the circular hall that one enters in the center out of the darkness

below and which broadens out over three storeys towards the light and is capped with a dome. This library thus becomes almost a symbol of the Enlightenment. The way that light enters Mecanoo's cone that unlike Asplund's tapers upwards is superb; it certainly provides a pleasant atmosphere for study, but that is all one can say about it. With Asplund the lending counter is also in the center, but it looks small in the midst of this overwhelming space, while Mecanoo's cone is like a sort of skirt that makes a cozy diffusely lighted area for the large comfortable, informally designed counter; that is obviously intended to be a central meeting point. Besides Asplund, however, the lawn that can be walked on and which is pierced by a cone is not only influenced by the world of Emilio Ambasz but even more by Gustav Peichl's Kunsthalle in Bonn with its amusing wigwams. Again the question has to be asked of precisely what atmosphere

Mecanoo was aiming for – an optimistic high tech eco one or Peichl's ironically humorous approach to his art temple? Because even though all these questions are not answered, the feeling remains that Mecanoo was not really trying to be profound and has instead tried to make everything as nice and friendly as possible within the context of the assignment. According to Mecanoo, the sight-lines in the building are intended to be stimulating because "seeing people studying encourages one to study"; as they see it, the lawns are already covered with flowers and trees. So I can't avoid the idea that gradually the green high-tech world with its many computer screens begins more and more to resemble the world of the Teletubbies. And that was surely not what was meant at all. Let's put an end to this discussion and just say that the light-footed open atmosphere of the library is the ideal compensation for its closed and surly next-door neighbour, Bakema's assembly hall.



1



2



3

propeller z

Testo di Christian Muhr
Fotografie di Jörg Hempel Photodesign

**Centro espositivo ‘Meteorite’,
Essen, Germania**

Progetto: propeller z – Korku Akkalay, ka.bru, Kriso Leinfellner,
James Skinnider, Philipp Tschofen, Carmen Wiederin
Strutture: Werkraum Wien
Installazioni artistiche e multimediali: André Heller
Committente: RWE AG
Impresa di costruzione: Hochtief

Text by Christian Muhr
Photographs by Jörg Hempel Photodesign

**The ‘Meteorite’ exhibition
center, Essen, Germany**

Project: propeller z – Korku Akkalay, ka.bru, Kriso Leinfellner,
James Skinnider, Philipp Tschofen, Carmen Wiederin
Structural engineering: Werkraum Wien
Artistic and multimedia installations: André Heller
Client: RWE AG
Building contractor: Hochtief

La regione della Ruhr rappresenta per la Germania un problema vitale: come adeguare un paesaggio industriale del XIX secolo alla società dei servizi e degli eventi del XXI secolo. Il Meteorite, un centro di esperienze creato da un’azienda energetica sul sito della sua prima centrale di produzione, è un esempio riuscito di questa reinterpretazione. Ancorata nei recessi del sottosuolo come una base spaziale, questa architettura svolge la missione di “generatore di esperienze”.

Germany's Ruhr suffers from a fundamental problem. How can a 19th century industrial region be transformed into an arena for the services and experience economy of the 21st century? Meteorit, a world of experience constructed by a power company on the site of its first power station, is a successful example of this re-interpretation. Like a space station, docked on to subterranean secrets, the architecture reveals its function as an “experience generator”.



1

1 Veduta notturna del fronte con l’ingresso principale. L’edificio è stato commissionato dall’azienda energetica RWE che desiderava una sede per illustrare attraverso installazioni artistiche la propria attività.
2 Planimetria. Il complesso, circondato da un parco, si trova nella zona nord di Essen.
3 Fronte posteriore del volume in alluminio che ospita la caffetteria e i locali di servizio.
4 Schema assometrico esploso. Il complesso si compone di tre corpi di fabbrica: il blocco vetrato con la hall d’ingresso; il ‘tubo’ in alluminio; la sala espositiva interrata, che affiora dal terreno con una superficie a scaglie di metallo blu.

1 View by night of the front with the main entrance. The building was commissioned by the RWE energy Board, which wanted a place in which to illustrate its activities with the aid of artistic installations.
2 Site plan. The complex, surrounded by a park, is situated in north Essen.
3 The rear facade of the volume in aluminium, housing the cafeteria and service rooms.
4 Exploded axonometric diagram. The complex is composed of three parts: the glazed block with the entrance hall; the ‘tube’ in aluminium; the basement exhibition hall, which rises from the ground in a surface of blue metal scales.



2

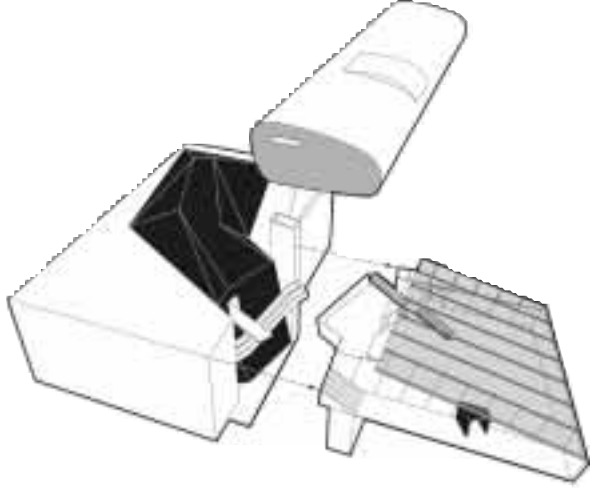
Le materie prime della cultura tardo-industriale hanno soprattutto qualità affettive, e di conseguenza possono essere estratte anche là dove la produzione di materiali tradizionali non è più conveniente. La regione tedesca della Ruhr è un gigantesco cimitero del settore primario e allo stesso tempo un esempio di come la “società delle esperienze” possa divenire produttiva partendo dalle rovine della società industriale. Nel corso del “mutamento strutturale” alcuni degli impianti dismessi, che appartengono ai migliori esempi della moderna architettura industriale, sono stati rimessi in funzione. Essi producono oggi la cultura del benessere diffuso nella sua forma più raffinata: esperienza e atmosfera sono i loro nuovissimi output. In occasione dei suoi cento anni, l’azienda energetica RWE ha realizzato un centro espositivo in cui l’attività

principale del gruppo è divenuta il soggetto di un’esperienza artistica. Nella zona nord della città di Essen, su un lotto che in passato ospitò la prima centrale di produzione dell’azienda, è sorta una centrale di nuovo tipo, che utilizza l’energia per produrre esperienze energetiche e comunicarle a un vasto pubblico. L’architettura di questo complesso culturale-industriale, chiamato Meteorite, è stata progettata dal gruppo di architetti viennesi propeller z, mentre l’artista austriaco André Heller ha curato la scelta delle installazioni artistiche e multimediali. La categoria principale di questo progetto architettonico è la differenza: dal layout generale fino ai dettagli, l’architettura dei propeller z stabilisce con forza delle differenze nell’ambito delle quali si formano dicotomie come visibilità/invisibilità, pieno/vuoto, spiegabile/inspiegabile, introversione/estroversione; queste dicotomie, realiz-

zate con forme e materiali tra loro opposti, rappresentano la grammatica coerente ed elegante del Meteorite. La prima differenza, che riguarda il neologismo “parco tematico”, è realizzata delimitando un parco che circonda il Meteorite e posizionando il ‘tema’ vero e proprio in una parte sotterranea del complesso, formato da tre corpi separati. I due elementi chiaramente visibili del complesso sono una forma allungata e leggermente convessa di alluminio, che sembra sospesa sulla cima di una collina, e un volume in vetro reclinato all’indietro, che con la sua copertura obliqua e il fronte trasparente chiude l’atrio di ingresso del Meteorite. La sala espositiva, nucleo centrale del complesso ed elemento volumetricamente più importante, risulta quasi invisibile dall’esterno. Soltanto lungo il fronte principale dell’edificio di alluminio una parte del rivestimento



3



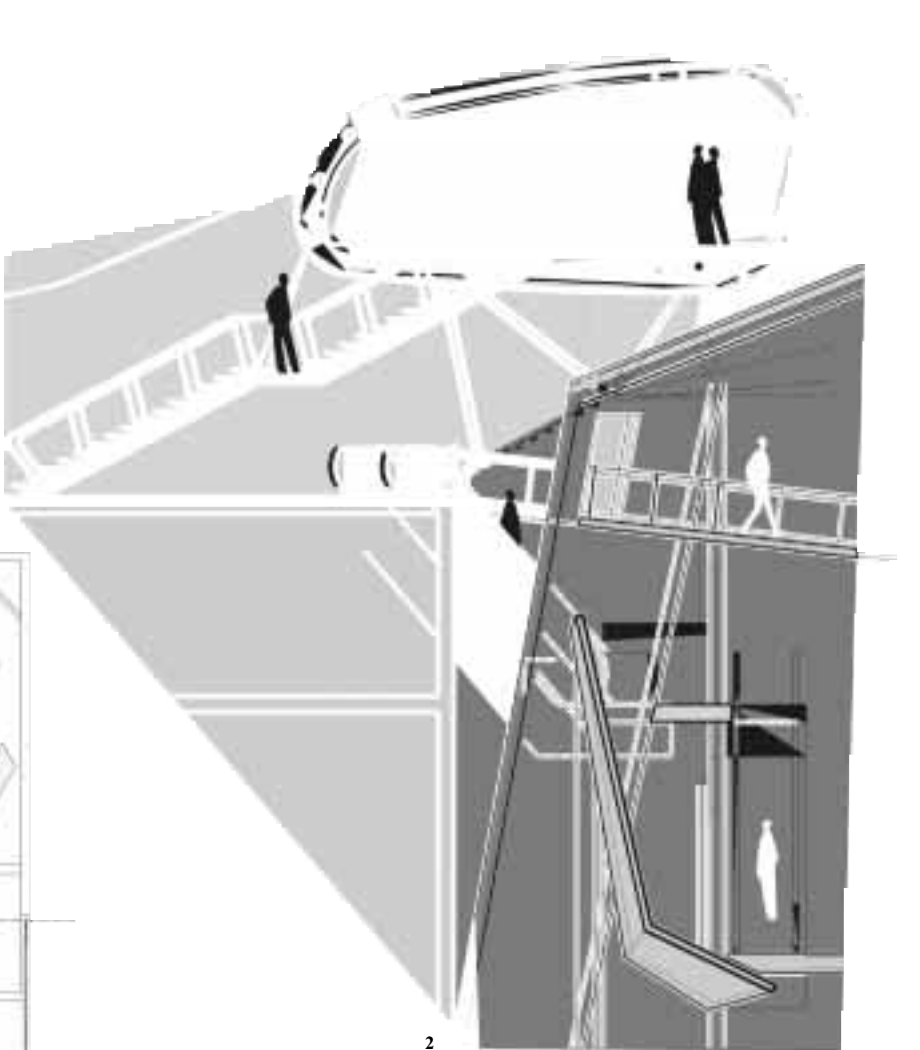
4

- 1 Pianta.
- 2 Sezione trasversale sulla hall che evidenzia il punto in cui i tre corpi del complesso non sono tangenti fra loro e risultano collegati solo tramite il sistema dei percorsi.
- 3 Dettaglio dell'involucro in metallo che si apre con lamelle per immettere luce nella caffetteria.
- 4 L'interno della caffetteria.
- 5 Il volume aerodinamico

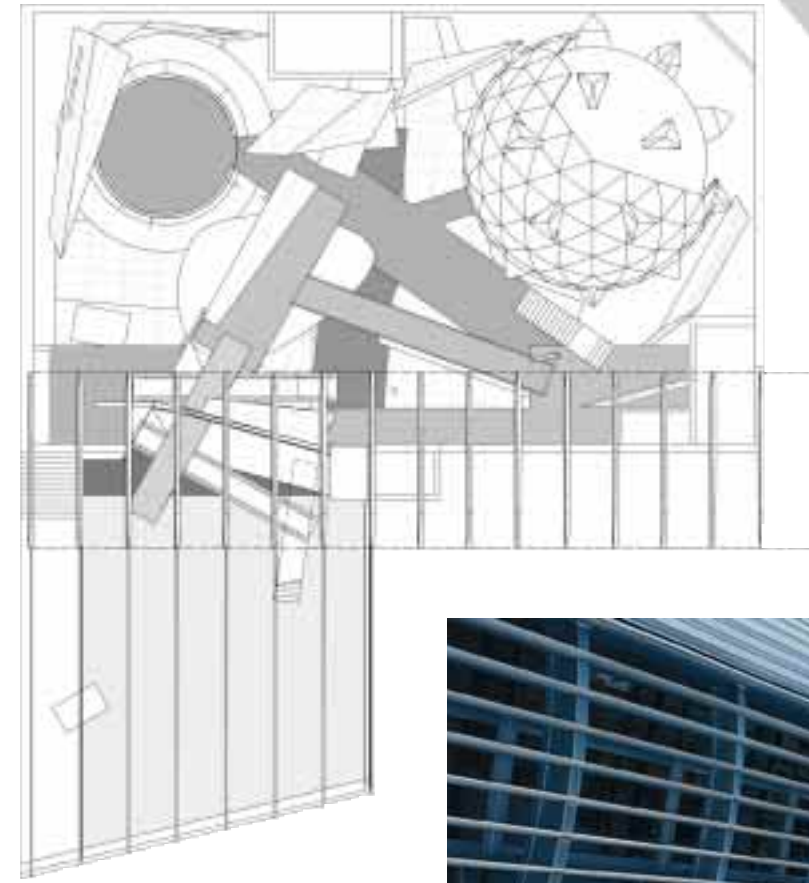
in metallo, sollevato su pilastri obliqui e visibile da lontano, funge da segnale del centro.

6 La hall d'ingresso con la copertura in vetro inclinata. Solo all'interno di questa zona si avverte la profondità dello spazio espositivo, pressoché invisibile all'esterno.

Alle pagine 34-35: veduta generale degli spazi riservati all'esposizione.



2



1



3



4



5

- 1 Plan.
- 2 Cross-section of the hall showing the point in which the three parts of the complex are not tangential to one another and are joined only by the system of passageways.
- 3 Detail of the metal shell which opens with blades to bring light into the cafeteria.
- 4 The cafeteria interior.
- 5 The aerodynamic metal

volume, raised on oblique pillars and visible from a distance, signals the center's presence.

6 The entrance hall with its sloping glass roof. Only inside this zone is the depth of the exhibition space felt, whilst it is practically invisible from the outside.

On pages 34-35: general view of the spaces allocated to the exhibition.



6

esterno della sala, con le sue scaglie di metallo blu scuro, si protende verso il piano del parco come un frammento ripiegato orizzontalmente. Il tubo di alluminio dai riflessi argentati è l'elemento più visibile del complesso, e da una certa distanza appare come una specie di logo astratto. La sua funzione di segnale viene rafforzata da una serie di pilastri ad andamento obliquo, che sollevano leggermente la fusoliera aerodinamica dal suolo e rendono più diretto il richiamo a una stazione spaziale o a un'ala portante.

Questa specie di indicatore dalla struttura filigranata ospita la caffetteria e i locali di servizio del Meteorite, ponendosi come una zona filtro tra l'edificio e il giardino. Lungo l'asse maggiore il suo volume subisce un leggero abbassamento, adeguandosi al profilo del terreno e arrivando a sfiorare la terra; una porta scorrevole in vetro e una scala rappresentano una via di uscita verso il parco.

Il profilo asimmetrico dell'involucro e l'inclinazione costante producono nei comodi interni la sensazione di uno spazio insolito e dinamico, simile a quello di un ae-

reo in fase di atterraggio o di decollo. L'illuminazione naturale che proviene dal fronte vetrato non solo accresce ulteriormente questa impressione, ma orienta allo stesso tempo in direzione del cielo o della superficie del giardino la visuale attraverso le lamelle di alluminio del passaggio nella caffetteria. Riferimenti al mondo dell'aeronautica sono leggibili anche sul fronte posteriore della stazione di servizio argentata, dove il collegamento con il sottostante atrio d'ingresso avviene attraverso una stretta scala simile a una passerella.

Il passaggio attraverso la scala genera un'impressione in un certo senso drammatica: da questo punto è possibile vedere anche il fianco esterno della sala di esposizione e valutare interamente la profondità del corpo interrato, che sembra penetrare dal basso nell'atrio d'ingresso aprendovi una fenditura. Questa fenditura forma il centro 'vuoto' del Meteorite, dato che in questa zona i tre volumi architettonici si incontrano senza mai venire a contatto diretto.

Qui il principio polarizzatore dell'architettura si esplica in forma estremamente concentrata: proprio perché gli

elementi si trovano a brevissima distanza reciproca, come in un condensatore, la loro energia diviene percepibile e si potenzia attraverso il confronto totale. La zona vuota funziona come uno strumento di misurazione: esso indica l'alta tensione che, passando attraverso i freddi materiali industriali, sembra scorrere tra i diversi settori del complesso.

L'atrio d'ingresso assume in questo senso la funzione di un adattatore. Come un ponte in vetro fra i due volumi architettonici che si trovano agli antipodi, esso rinuncia a ogni enfasi e si colloca in opposizione: la sua geometria 'debole' è in vivo contrasto con le forme nette della caffetteria sospesa, mentre le sue superfici trasparenti lasciano piovere liberamente la luce sulla spessa corazzata della monade senza finestre che contiene le installazioni artistiche e multimediali. Il passaggio all'iperurnio mediale avviene tramite una scala che si ramifica in un sistema tridimensionale di coordinate formato da passaggi, ponti e pedane, rendendo accessibile lo spazio della mostra. L'ambiente centrale di esposizione non ha una struttura ben definita, ma è formato dal digradare

degli elementi divisori e delle pareti acustiche, che individuano le geometrie più disparate e lo avvolgono come un rivestimento scuro e quanto mai vario. L'area espositiva è una "black-box" quasi invisibile, costituita strutturalmente da un parallelepipedo in cemento nero le cui dimensioni sono occultate dal rivestimento.

La forma dell'involucro, al contrario, riceve in alcuni punti un trattamento espressivo, per esempio nei fianchi esterni, messi in mostra come sculture astratte. All'interno dell'involucro si trovano grandi volumi tridimensionali basati su forme geometriche elementari e dai colori brillanti, che contengono le installazioni multimediali e presentano fenomeni come la luce, l'ombra, i suoni e le immagini nel loro multiforme variare.

In questo modo l'architettura determina non solo la forma esteriore degli oggetti esposti, ma anche lo spazio in cui vengono presentati e i traguardi prospettici migliori per la loro percezione. Questo obiettivo insolito viene raggiunto ancora una volta attraverso un gioco raffinato di differenze, che permette di rendere dinamico un programma espositivo di per sé statico e di creare così uno

spazio permanente per la percezione dell'architettura. I propeller z creano un'architettura che affronta analiticamente i dati progettuali, funzionali e topografici e li valorizza attraverso un gioco di opposizioni. In ogni caso il Meteorite, con il suo progetto sintetico e sinestetico che tende a fare anche dell'architettura una delle componenti di un generatore di esperienza multimediale, rappresenta per i propeller z una sfida estremamente impegnativa e fortemente voluta a marcare le differenze con gli strumenti precisi della loro architettura, che rivelano in maniera ancora più evidente la loro autonomia.

The raw materials of late-industrial culture have above all emotional qualities, and for this reason they can still be mined or quarried even in places where the production of traditional materials is no longer profitable. The Ruhr in western Germany is a gigantic graveyard of the primary sector, and at the same time a textbook example of how the "experience society" can come up with ideas on the ruins of its industrial predecessor. Within the framework of the "structural change", some

of the disused mines and factories, which were among the best examples of modern industrial architecture, have been re-commissioned. Today the commodity they produce is culture in its most ingenious form: experience and atmosphere.

To mark its centenary, the German energy concern RWE commissioned an exhibition ground, in which the company's main commercial activity is made the theme of an artificial world of experience. In the north of the city of Essen, a plot of land which had once been the site of the company's first power-station saw the erection of a power-station of a new kind — one which consumes energy in order to generate energy experiences and pass them on to a wider public.

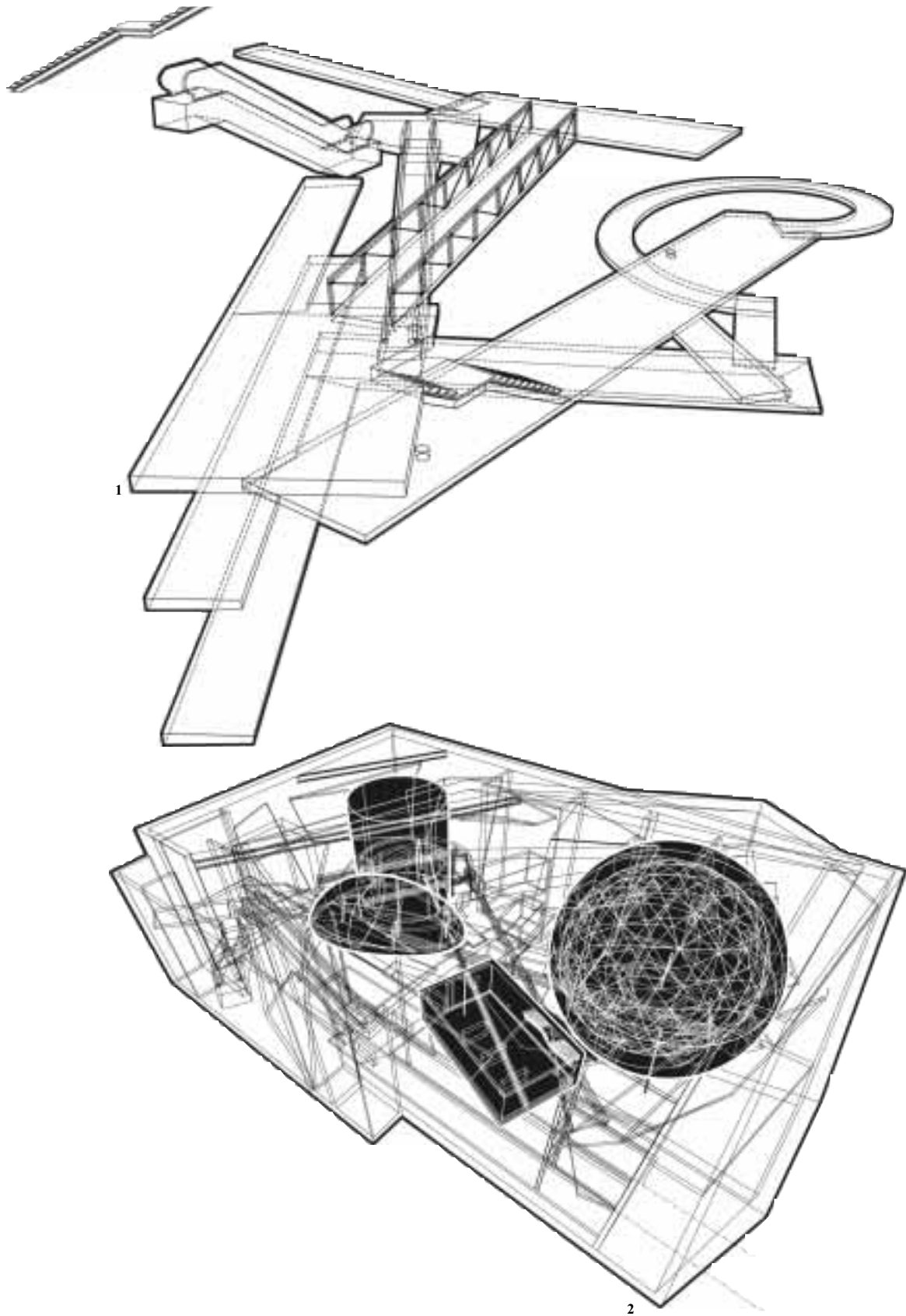
The architecture of this "culturo-industrial" complex — known as Meteorit — was developed by the Vienna architecture formation known as propeller z, while the choice of artistic and media installations was entrusted to the Austrian artist André Heller. The central category of the architectural concept is contrast. From the total composition down to the smallest details, propeller z's



000038359870948

1 Il sistema dei percorsi.
2 Assonometria dell'unità espositiva. In evidenza, i quattro volumi percorribili che racchiudono le installazioni multimediali
3-5 Tre scorci dell'esposizione. Nelle forme geometriche caratterizzate dai colori brillanti vengono presentati in modo dinamico fenomeni quali la luce, l'ombra, i suoni e le immagini.

1 The system of passageways.
2 Axonometric of the exhibition unit. Showing the four practicable volumes enclosing the multimedia installations.
3-5 Three views of the exhibition. In the geometric forms characterised by bright colours, phenomena such as light, shade, sounds and images are dynamically presented.



architecture is one of pronounced contrast. Dichotomies such as visibility/invisibility, fullness/emptiness, interpretability/uninterpretability, introversion/extraversion are formed via contrasting morphologies and materials into Meteorit's strident and at the same time elegant grammar.

The first contrast, embodied in the neologism "theme park", is a structural division between a surrounding park and the stationing of the theme itself in a subterranean part of the complex, which consists of a total of three buildings. Their two clearly visible elements are a long, aluminium object, slightly bulbous in shape, which seems to hover over the summit of a slight rise, and, leaning backwards against it, a glass structure, which, with its sloping roof and transparent facade, encloses the Meteorit entrance hall.

The – in volume terms – largest, and – in terms of content – central, element, the exhibition room, is almost

invisible from outside. Only at the front of the aluminium structure does a part of its external skin penetrate to the surface of the park, with dark-blue shimmering metal scales like a splinter folded flat.

The silvery aluminium tube is the most exposed element of the complex and from a distance has the effect of an abstract logo. Its function as a signal is emphasized by oblique steel buttresses, which lift the aerodynamic torso a small way off the ground, reinforcing associations with a space-station or an aircraft wing. In fact this slim pointer functions as a container for the Meteorit café and utility rooms, and as an airlock, so to speak, between the building and the garden. Along its longitudinal axis this spaceship sags slightly to follow the contours of the terrain, and at the lowest point where it almost docks with the earth, there is egress through a sliding glass door and via a walkway to the park.

In the comfortable interior, the asymmetric profile of the

skin, together with the continuous gradient, create an unusual, dynamic feeling of space such as one experiences in an aircraft on landing or takeoff. This impression is enhanced by the illumination through the glass facade, because as one passes through the café, one's view is directed through the aluminium slats more skywards than gardenwards. Aeronautic allusions are clear elsewhere, too, namely at the place at the rear of this silvery utility station where it is linked to the entrance-hall below by narrow, gangway-like steps.

Walking down these steps, one experiences a certain drama: from here, the exterior of the exhibition area is also visible, by which one can judge the underground extent of the whole complex, which seems to almost literally tear its way into the entrance hall. The crevice thus produced forms the 'empty' core of Meteorit – because it is here that the three elements meet without directly touching. It is here that we see the polarizing

principle of the architecture in its most concentrated form. Precisely because, as in a condenser, the elements just avoid touching, their whole confrontational strength is palpable and mutually reinforced.

The crevice functions as a meter indicating the high tension between the cool industrial materials and the individual sectors. The entrance hall plays the part of an adapter in all of this – a glass chamber between the two antipodal buildings, it dispenses with clear accents of its own, but gives rise to opposition nonetheless. Its 'weak' geometry is in stark contrast to the strong form of the floating café, and its transparent surfaces allow the light to fall unhindered on to the armour of the windowless monad which contains the art and media installations. The descent into the media underworld leads across a walkway which is continued inside as a three-dimensional co-ordinate system of paths, bridges and platform forms, providing access to the exhibition space. This –

in terms of content – central room has no clearly defined shape, but is structured by echelons of room-dividers and acoustic walls of a whole spectrum of geometries, which enclose it like a dark, variably organized shroud.

The exhibition room is an almost invisible black box. It consists, constructionally, of a black concrete cuboid, whose dimensions are hidden and blurred by the shroud. The shape of the shroud, by contrast, is made explicit, for example in those places where its exterior is exposed like some abstract sculpture. Within the shroud, large glowingly coloured three-dimensional volumes of simple geometric form are positioned. These are the walk-in rooms where the multimedia installations are housed, presenting such phenomena as light, shade, sounds and pictures in every possible mutation. The architecture thus structures not only the exterior form of the central exhibition areas but also the space

in which they are presented and the perspectives of their perception.

This unusual problem is solved once again by means of an ingenious interplay of contrasts. In this way, the architects succeed in dynamizing the exhibition concept, which is in itself static, while always creating space for the experience of the architecture.

propeller z develop architecture which deals analytically with the given conceptual, functional and topographical situation, and derives its intensity from oppositions. To this extent, Meteorit with its synthetic and synaesthetic concept, whose effect is to make the architecture an additional component of the multimedia experience-generator, represents for propeller z the strongest and most welcome challenge of how to use the precise means of their architecture to mark contrasts which prove their independence all the more strongly in consequence.

Zvi Hecker
Rafi Segal

Testo di Roman Hollenstein
Fotografie di Yael Pincus

Museo di Storia del Palmach,
Tel Aviv

Progetto: Zvi Hecker, Rafi Segal
Strutture: Waintraub-Naginski-Zeldin
Coordinamento: Micha Peri
Committente: Palmach Veterans Association
Impresa di costruzione: Solel Boneh

Text by Roman Hollenstein
Photographs by Yael Pincus

The Palmach History Museum,
Tel Aviv

Project: Zvi Hecker, Rafi Segal
Structural engineering: Waintraub-Naginski-Zeldin
Coordination: Micha Peri
Client: Palmach Veterans Association
Contractor: Solel Boneh

Il Palmach era un corpo d'élite del movimento per l'indipendenza di Israele. La sfida di progettare una sede per la storia di quello che costituisce un mito nazionale era di conseguenza particolarmente impegnativa. Zvi Hecker integra perciò simboli e natura del luogo in un'impressionante composizione spaziale. Pensato a partire da un episodio di storia locale, il museo rappresenta un segno architettonico destinato al mondo intero.

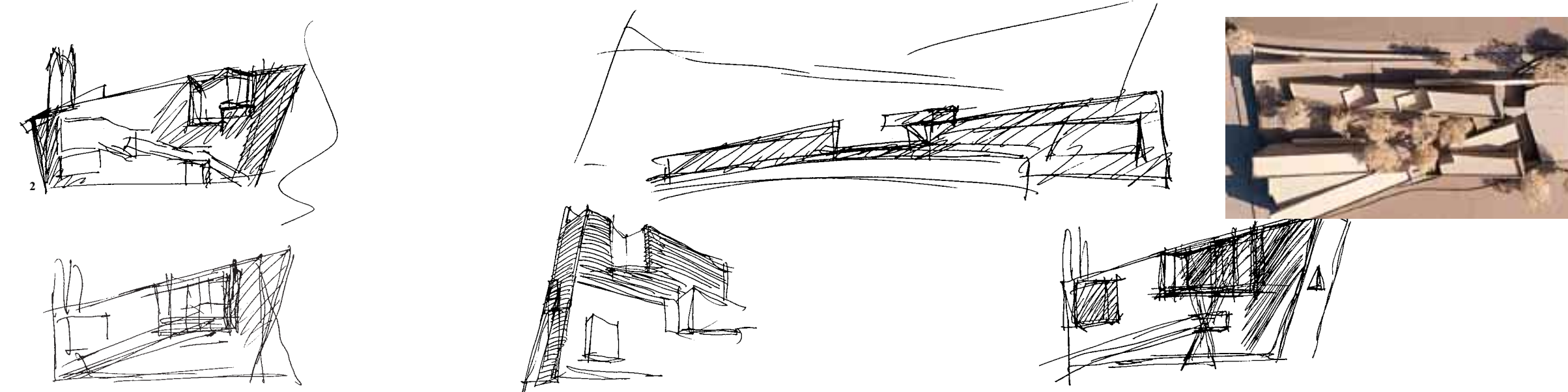
The Palmach was an élite corps in the movement for the independence of Israel. The commission to design a home for the history of a national myth was therefore a particularly challenging one. Zvi Hecker has consequently integrated the symbols and nature of the place into an impressive spatial composition. Conceived as starting from an episode of local history, the museum is in effect an architectural landmark intended for the world as a whole.

Tel Aviv, la bianca città sul mar Mediterraneo, è una roccaforte dell'architettura moderna: è molto difficile trovarvi edifici rappresentativi delle tendenze contemporanee, a eccezione della sinagoga di Botta nel campus della Tel Aviv University e della Casa della Cultura di Bracha e Michael Chyutin a Giv'atayim. Tuttavia negli ultimi tempi un edificio si differenzia nettamente da un paesaggio architettonico contrassegnato dalla speculazione edilizia e dagli scandali politici: è il Museo del Palmach di Zvi Hecker. Sul lato destro della strada che conduce alla Tel Aviv University – non lontano dal fiume Yarqon – esso appare al passante frettoloso come un bizzarro agglomerato di murature di pietra, pareti di cemento e pini, tanto che si può facilmente scambiare per un bunker di epoche passate ricavato nella collina a terrazze. Eppure due anni fa questo luogo si mostrava completamente diverso: allora si sarebbe potuto pensare di trovarsi davanti alle rovine coperte dalla vegetazione di un tempio dalle proporzioni grandiose come quelli egizi. In realtà si trattava della vetta della collina, consolidata da pilastri di cemento e attorno alla quale è stato eretto il museo, parzialmente interrato. L'integrazione del nuovo edificio nel paesaggio è stata compiuta in maniera così convincente che lo scultore israeliano Michi Ullman ha paragonato il museo a “due montagne fra le quali crescono degli alberi”.

Quest'architettura anticonvenzionale è il risultato di un concorso bandito dalla Palmach Veterans Association nel 1992 per un centro polifunzionale che comprendeva un museo, spazi per l'amministrazione, una caffetteria e un teatro. Dopo l'inaugurazione, prevista per la primavera di quest'anno, il complesso diventerà un centro commemorativo del Palmach, un'associazione segreta ebraica che lottò contro la dominazione britannica in Palestina, prese parte alla guerra d'indipendenza e nel 1948 venne infine incorporata nell'esercito israeliano. Il museo e il monumento commemorativo di questo corpo d'élite, ormai divenuto leggendario nella memoria collettiva del Paese, non dovevano risiedere per Hecker in un edificio anonimo. Il complesso intende anzi esprimere lo stretto legame del Palmach con il Paese e con la storia della nascita dell'odierno Stato di Israele.

La pianta richiama, in maniera del tutto analoga al museo ebraico di Daniel Libeskind a Berlino, una stella di David frammentata ma anche tre spade incrociate, simbolo del Palmach. Il motivo dell'incrocio, che nelle opere più recenti di Hecker ha sostituito la composizione a spirale, ricompare nel progetto non realizzato per un monumento nazionale all'Har Eytan. In entrambi i casi, tuttavia, il tracciato della pianta non ha origine tanto da un disegno quanto, in maniera del tutto evidente, dalla topografia del luogo.

Proprio nel progetto per il Museo del Palmach Hecker si è sforzato di integrare il più possibile nel complesso la natura del luogo: un sistema di muri in cemento parzialmente rivestiti di kurkar, un'arenaria locale dalle sottili stratificazioni, circonda infatti una piccola altura coronata da una pineta. In questo caso i muri non delimitano



1 La cortina in muratura di pietra arenaria eretta sul sito durante il cantiere a protezione degli alberi esistenti.
2 Serie di schizzi di studio.
3 Veduta dell'edificio nel contesto urbano. Il museo fa rivivere una importante parte della storia moderna d'Israele essendo dedicato al Palmach, organizzazione ebraica segreta impegnata nella lotta per l'indipendenza.
4 Modello di studio.

1 The sandstone curtain wall erected on site during construction to protect existing trees.
2 Study sketches.
3 View of the building in its urban context. The museum restores to life an important part of modern Israel history, dedicated as it is, to the Palmach, the underground Hebrew organisation engaged in the struggle for independence.
4 Study model.



The Palmach Museum of History is essentially a landscape.

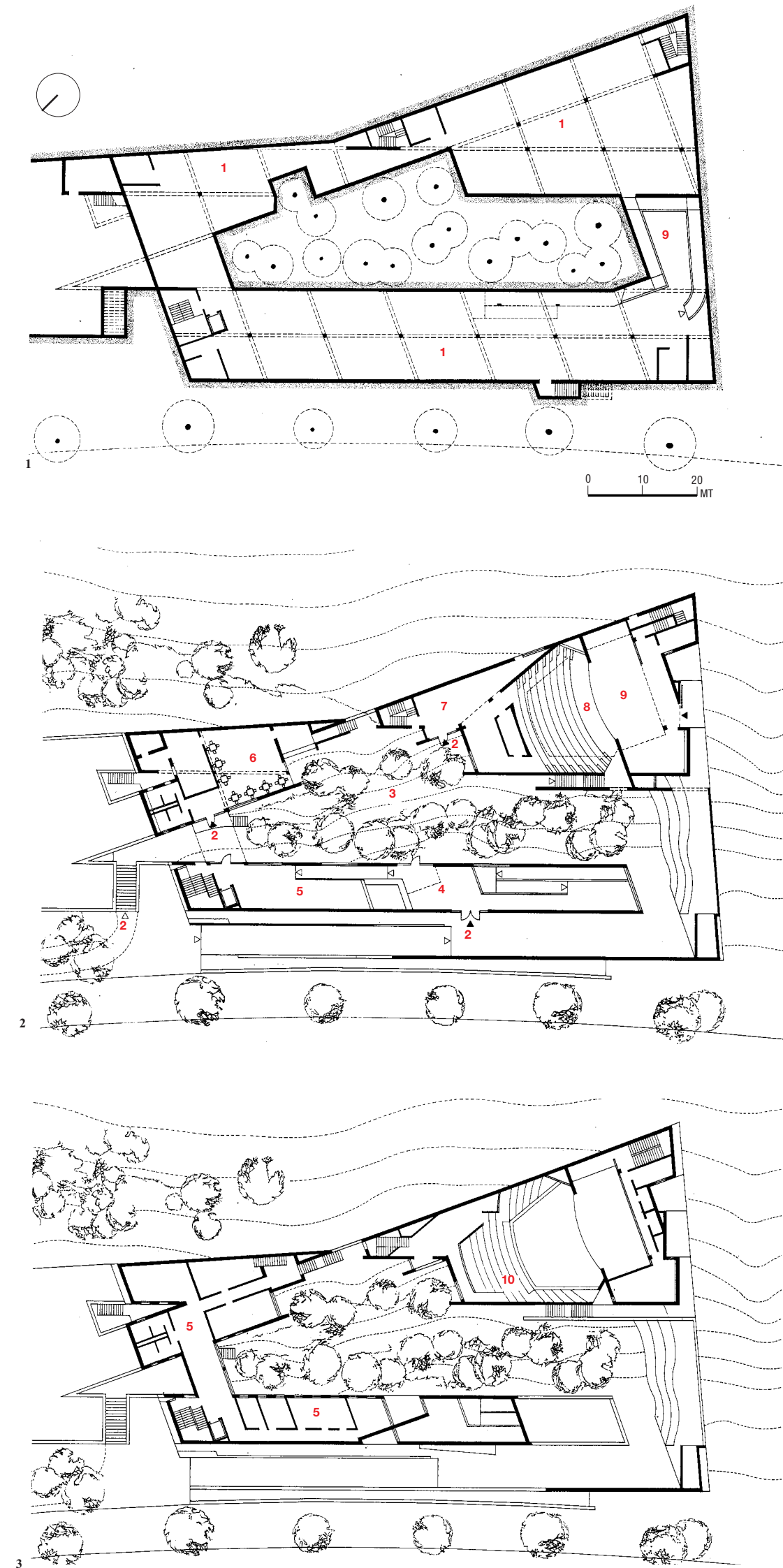
It is a landscape of the dreams that have made Israel a reality.

The forms of this landscape are a homage to the ideals that Palmach stood and fought for.

They are also the invisible foundations that carry the load build during the fifty years of Israel's existence.

Il Museo di Storia del Palmach è essenzialmente un paesaggio. Il paesaggio dei sogni che hanno fatto di Israele una realtà. Le forme di questo paesaggio sono un omaggio agli ideali per i quali il Palmach sorse e combatté. Sono anche le fondamenta invisibili che sorreggono il peso di ciò che è stato costruito nel corso dei cinquant'anni di vita dello Stato di Israele.

Zvi Hecker
15.7.98



1-3 Pianta del livello sotterraneo, del piano terra e del primo piano. Il programma prevedeva la creazione di una istituzione culturale multifunzionale. Oltre ai locali destinati all'esposizione permanente l'edificio ospita un auditorium con 400 posti, un centro giovanile, una caffetteria e uffici.

4 Veduta del fronte principale. Il museo sorge su un sito elevato, adiacente alla università di Tel Aviv e con vista sul Mediterraneo. Assolutamente integrato nel paesaggio naturale, di cui riprende le forme, si presenta come una sequenza di muri di contenimento che racchiudono una corte centrale.

5 Sezione longitudinale.

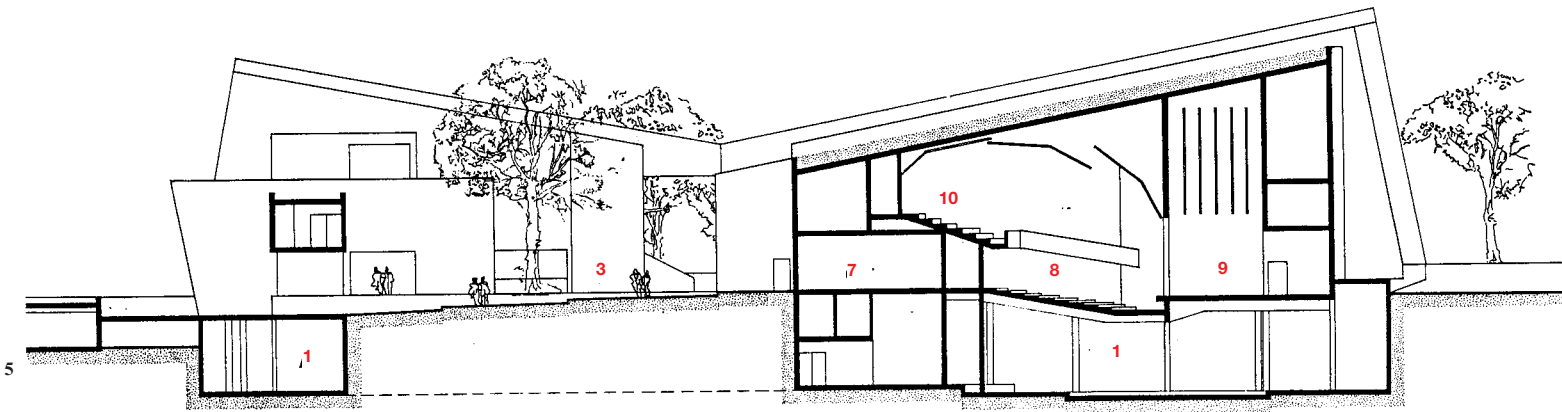
6 Dettaglio del fronte sud.

1-3 Basement, ground and first floor plans. The brief specified the creation of a multipurpose cultural institution. Besides the rooms allocated to the permanent exhibition, the building houses a 400-seat auditorium, a youth center, a cafeteria and offices.

4 View of the main front. The museum stands on a raised site, adjacent to Tel Aviv University and with a view of the Mediterranean. Absolutely integrated into the natural landscape, the forms of which it takes up, it presents itself as a sequence of support walls enclosing a central courtyard.

5 Longitudinal section.

6 Detail of south front.



1 spazio espositivo
2 ingresso
3 corte
4 reception
5 amministrazione
6 mensa
7 lobby
8 auditorium
9 spazio commemorativo
10 galleria

1 exhibition space
2 entry
3 courtyard
4 reception
5 administration
6 canteen
7 lobby
8 auditorium
9 memorial space
10 gallery

soltanto i tre corpi sovrapposti ma anche gli spazi esterni. La concezione dell'architettura come paesaggio – che si manifestava già nel rilievo poliedrico della Dubiner House a Ramat Gan, si intensificava nella Spirala House e diventava vera e propria immagine nel progetto “Berliner Berge” – gioca anche nell'elaborazione del Museo del Palmach un ruolo centrale. Osserva Hecker a questo proposito: “È un paesaggio nel senso che ci si trova sempre al suo interno e mai all'esterno. È impossibile camminare intorno al Museo del Palmach: si è sempre dentro anche quando si sta fuori”. Questo ancorarsi saldamente al contesto per mezzo di muri, rampe, corti e punti di osservazione è tanto insolito nella Tel Aviv di



oggi quanto l'atteggiamento di fondo ecologico che vi è connaturato. Questo fa di Hecker, nato nel 1931 a Cracovia, uno dei rari architetti visionari di Israele. Già percorrendo la rampa che conduce al museo ci si immerge nel paesaggio costruito: dopo pochi passi a sinistra si apre l'ingresso al museo, il cui foyer introduce senza soluzione di continuità alla sezione riservata alle mostre temporanee oltre la quale sono disposti i locali dell'amministrazione. A destra si scende invece al museo vero e proprio, che circonda la corte centrale come un anello al di sotto della linea di terra. In questa sezione, simile a un bunker, sono esposti cimeli della guerra di indipendenza; al suo interno si trova anche il Palmach



1 Particolare dell'arenaria impiegata per gran parte della costruzione. Per trovare un corretto metodo di applicazione della pietra arenaria, rinvenuta durante gli scavi delle fondazioni, sono stati eseguiti degli esperimenti sul muro della corte.
2, 3 Vedute laterale e frontale della testata a nord-est.
4 Dettaglio di un fronte sulla corte. Al centro del sito cresceva un gruppo di eucalipti e pini che è diventato parte integrale dell'architettura.

1 Detail of the sandstone used in much of the construction. To find a correct method of application of this sandstone, found during excavation of the foundations, experiments were conducted on the courtyard wall.
2, 3 Lateral and front views of the north-east end.
4 Detail of a front on the courtyard. A clump of eucalyptus and pine trees stood at the centre of the site and has become an integral part of the architecture.



Memorial. Lasciato il museo si raggiunge – attraversando il piccolo Open Air Theater con vista sul paesaggio di Ramat Aviv – il cortile ombreggiato, simile a uno di quei boschetti che servivano un tempo da nascondiglio per i partigiani dell'indipendenza. Questa atmosfera quasi magica potrebbe però dissolversi quando entrerà in funzione la caffetteria nell'ala nord-est. Accanto agli ambienti ancora vuoti della caffetteria, una lunga scala esterna conduce all'Itzhak Rabin Memorial, uno spazio ancora in costruzione provvisto di una copertura alta e inclinata all'indietro e di una terrazza da cui la vista spazia dagli edifici che svettano come scogli in mezzo agli alberi fino al mar Mediterraneo. Quasi nascosta dietro ai pini si eleva, a sud-est del cortile, la spoglia struttura in cemento del teatro, provvisto di una torre scenica e in grado di ospitare 400 spettatori tra platea e galleria. Questa parte del complesso è ancora al rustico, mentre la realizzazione della piazza per cerimonie ed eventi, separata dall'edificio principale da una sorta di cañon e situata sopra un garage sotterraneo, non è ancora iniziata perché finora i committenti non sono riusciti a trovare un accordo su quando e se portare a termine la seconda fase costruttiva. Eppure proprio questo involontario non finito contribuisce molto alla creazione dell'atmosfera particolare del complesso museale. Insieme al trattamento volutamente essenziale dei dettagli del museo, che richiama l'Arte povera e che si ritrova con forti analogie anche nella Spirala House e nella scuola Galinski di Berlino, è proprio questo “work in progress” a trasformare il Museo del Palmach in un edificio che, per usare le parole di Hecker, “prende posizione in maniera definitiva a favore di quella che credo sia la vera situazione di Israele”.

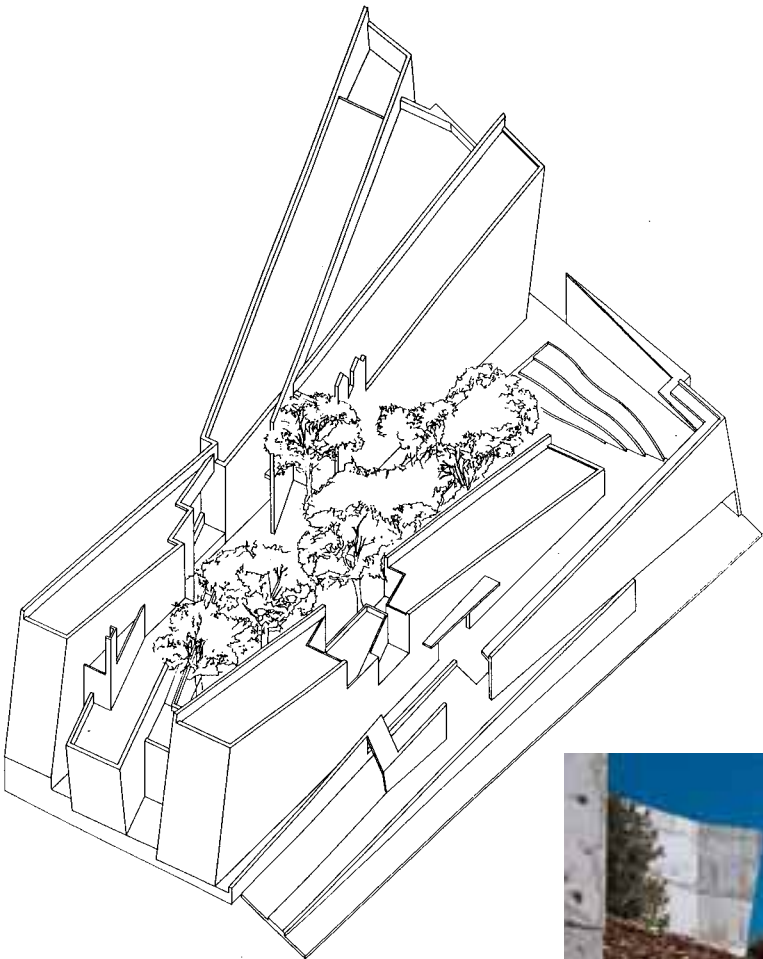
Tel Aviv, the white city on the Mediterranean, is a stronghold of the architectural modern movement. Important contemporary architecture, by contrast, is thin on the ground, with the exception of Botta's synagogue on the campus of Tel Aviv University or the House of Culture by Bracha and Michael Chyutin in Giv'atayim. Just recently, however, a building has appeared which stands out from the rest of an architectural landscape overgrown with speculation and political manoeuvring: Zvi Hecker's Palmach Museum. On the way to Tel Aviv University, not far from the Yarqon river, it briefly appears to the passer-by on the right-hand side of the road as an eccentric conglomerate of stone walls, concrete and pines. One could easily take it for a bunker complex dating from times long past, set into a terraced hill. And yet just two years ago the area looked quite different. At that time, one might have thought one was facing a temple ruin of Egyptian dimensions overgrown by trees. In reality, though, it was a hilltop secured by concrete pillars, around which the semi-subterranean museum was built. The integration of the new structure into the landscape was so convincing that Israeli sculptor Michi Ullman compared it to “two mountains with trees growing in between them”.

This unconventional structure is the result of a competition





1



2



1 Uno spazio interno.
2 Assonometria del complesso.
3, 4 Due vedute della corte che segue l'andamento gradonato del terreno.

1 An interior space.
2 Axonometric of the complex.
3, 4 Two views of the courtyard which follows the tiered progress of the land.

sponsored by the Palmach Veterans' Association in 1992 for a multi-purpose center comprising a museum, cafeteria, theatre and offices. After its opening this spring it will serve as a memorial to Palmach, a Jewish underground organization which fought against British rule in Palestine and took part in the War of Independence, before finally, in 1948, being integrated into the Israeli army. As a museum and memorial for this elite unit, which has long been a legend in the country's collective memory, it was not conceived by Hecker as an anonymous structure. On the contrary: the building was to give expression to Palmach's roots in the land and in the story of the evolution of modern Israel. Not unlike the Jewish Museum by Daniel Libeskind in

Berlin, the plan hints at a fragmented Star of David, but also at three crossed swords, the symbol of Palmach. The cross motif, which has replaced the spiral in Hecker's later work, also turns up in the unrealized design for a National Memorial on Har Eytan. In both cases the plan is derived not from a symbol, but very clearly from the topography. Particularly in the Palmach project, Hecker took care to integrate the natural lie of the land as far as possible into the building. A system of concrete walls, partly clad in kurkar, a thinly layered local sandstone, revolves about a pine-clad hillock. The walls define not only the three buildings overlaid one upon the other, but also the exterior rooms. The idea of architecture as landscape, which was

heralded by the polyhedral mountains of the Dubiner House in Ramat Gan, was reinforced by the Spirala House and became positively picturesque in the 1995 "Berlin Mountains" project, also played a central role in the concept of the Palmach Museum. Hecker said of it: "It is a landscape in the sense that you are always within it and not outside of it, you can't walk around the Palmach Museum. You are always in it, even if you are outside". This intermeshing with the surroundings, guaranteed by walls, ramps, courtyards and viewpoints, is just as unusual in modern Tel Aviv as the ecological attitude that goes with it. This singles out Hecker, who was born in Cracow in 1931, as one of Israel's rare architectural visionaries.



4

One plunges into the architectural landscape as soon as one steps on to the ramp which leads up to the museum area. After a few steps, the museum entrance opens out on the left, its foyer merging seamlessly with the temporary exhibition area, above which are the offices. To the right, one goes down to the actual museum, which encircles the central courtyard like a ring, underground. This bunker-like area houses the mementoes of the War of Independence, as well as the Palmach Memorial. After leaving the museum, one passes a small open-air theatre with a view of the landscape of Ramat Aviv; before reaching the shady courtyard in which one feels one is in the copse which once provided shelter for the resistance fighters.

This almost magical atmosphere may well evaporate once the cafeteria in the north-east wing opens for business. Alongside this – still empty – cafeteria, a long external staircase leads up to the still incomplete Itzhak Rabin memorial, a room with a high roof rising to the rear, and a terrace, from which one can look out to sea across buildings projecting above the trees like jagged rocks. Half hidden behind the pines, in the south-east of the courtyard, rises the bare concrete structure of the theatre with its stage tower, and seating for four hundred in the gallery and stalls. While this part of the building is still unfinished, not even a start has yet been made on a plaza above an underground carpark. The plaza, intended for ceremonial

occasions, is separated from the main building by a kind of canyon. The reason for the delay is that the clients have not yet been able to agree whether, and if so, when, the second building phase should be completed. However, this very incompleteness, while unplanned, contributes substantially to the characteristic atmosphere of the museum complex. Together with the deliberately crude treatment of the details of the museum, reminiscent of Arte povera – and in this sense not dissimilar to the Spirala House and the Galinski School in Berlin – it is precisely this "work in progress" which makes the Palmach Museum a building which, in Hecker's words, "definitely takes position for what I believe to be the true Israeli situation".

Pugh + Scarpa

Fotografie di Benny Chan/Photoworks

Centro mobile di formazione all'edilizia, Venice, California

Progetto: Lawrence Scarpa (Pugh + Scarpa) e Jennifer Siegal (OMA), docenti; Wendy Bone, assistente; Alex Arias, Thomas Cohen, Guillermo Delgadillo, Maurice Ghattas, Han Hoang, Chayanon Jomvinya, Thao Nguyen, Jose Olmos, James Popp, Phung Thong, Juan Uehara (gruppo progettuale di studenti della Woodbury University); Gary Windish, Ann Murphy, Ezil Edmond (Venice Community Housing Corporation)
Committente: Venice Community Housing Corporation – Steve Clare (direttore)

In realtà esisteva soltanto la “mobile home”. La dimora stabile è un’eccezione storico-culturale. Tuttavia sono molto rari i progetti come questo, che per di più grazie alla collaborazione di varie istituzioni possono creare un prodotto così maturo dal punto di vista formale. Ciò che è localmente transitorio rimane percettibile, mentre la dimora stabile è solo un momento nella realizzazione dell’obiettivo.

Actually there was never really anything but the mobile home. Sedentary living is if anything the exception in the history of cultures and civilizations. But very seldom are there projects like this, where moreover various organizations have co-operated to develop a product of such mature design. The locally temporary remains palpable, sedentariness is only a moment in the fulfilment of the purpose.



Quando l'Esercito della Salvezza decise di costruirsi una nuova sede, donò alla Venice Community Housing Corporation (VCHC) la sua casa mobile. Il direttore della VCHC telefonò a Lawrence Scarpa e gli chiese che cosa si potesse farne. Dopo una serie di incontri e discussioni con la Woodbury University, si decise di inserire lo studio di riconversione all'interno del corso di progettazione e costruzione dell'estate 1998. Il Portable Construction Training Center (“Centro mobile di formazione all'edilizia”) venne così concepito per la VCHC, un'organizzazione fondata con l'obiettivo di realizzare e curare la manutenzione permanente di abitazioni per i cittadini meno favoriti e a basso reddito. Questa organizzazione senza fini di lucro offre ai partecipanti ai suoi corsi di formazione l'occasione di acquisire competenze costruttive e applicare a loro volta le proprie capacità ai progetti richiesti. Il PCTC, che misura 4,27x19,8 metri, è un'aula-laboratorio utilizzata come punto focale in questo processo di formazione all'edilizia. Il PCTC dà modo di praticare le quattro

Photographs by Benny Chan/Photoworks

Portable Construction Training Center, Venice, California

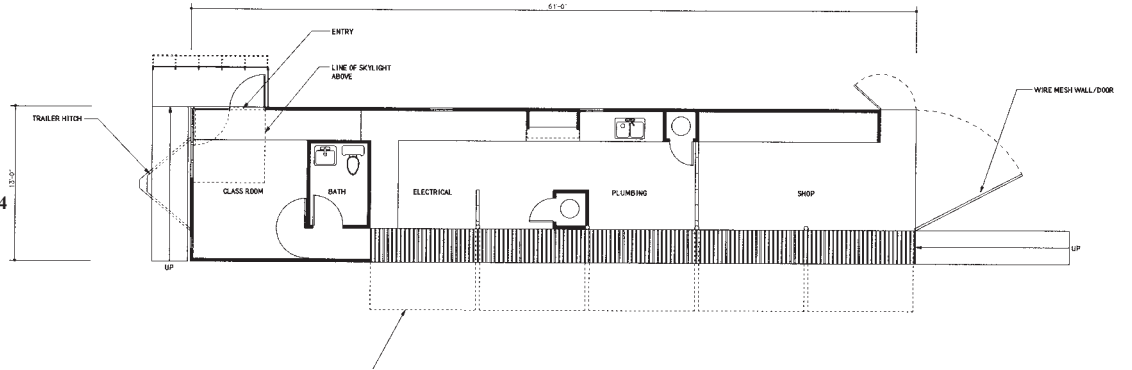
Project: Lawrence Scarpa (Pugh + Scarpa) and Jennifer Siegal (OMA), faculty instructors; Wendy Bone, graduate assistant; Alex Arias, Thomas Cohen, Guillermo Delgadillo, Maurice Ghattas, Han Hoang, Chayanon Jomvinya, Thao Nguyen, Jose Olmos, James Popp, Phung Thong, Juan Uehara (Woodbury University student design team); Gary Windish, Ann Murphy, Ezil Edmond (Venice Community Housing Corporation)
Client: Venice Community Housing Corporation – Steve Clare (director)

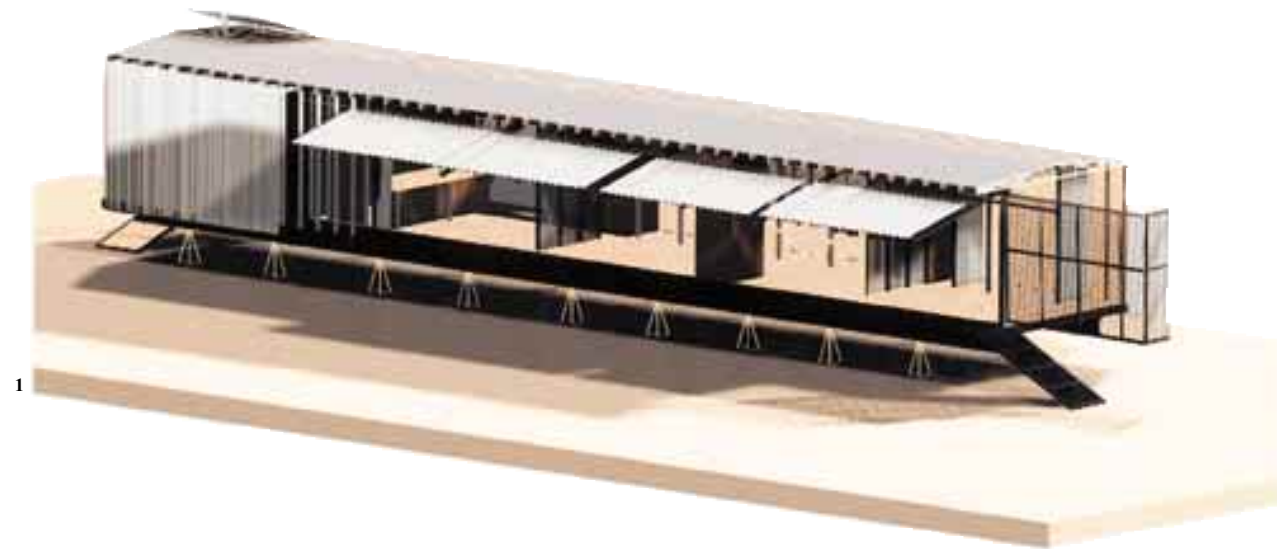
attività fondamentali dell'edilizia: impiantistica idraulica, tinteggiatura e stuccatura, carpenteria, impiantistica elettrica. La concezione del progetto favorisce i collegamenti visivi tra apprendista e insegnante. Uno spazio di riunione di 4,27x4,27 metri all'ingresso del PCTC permette di esporre pannelli didattici e fornisce un luogo ben illuminato per riunirsi tra una sessione di costruzione e l'altra. Come in un grande porticato uno dei lati maggiori del rimorchio si ripiega interamente su se stesso, rivelando al suo interno le postazioni di lavoro indipendenti. Questo accorgimento crea una passerella per gli insegnanti che facilita il controllo e l'interazione. In questa posizione ad angolo retto i pannelli mobili traslucidi danno ombra e regolano il flusso naturale dell'aria calda e fredda. In più l'estremità del PCTC si apre in una falegnameria, in cui gli utensili possono essere sbloccati in modo da sporgere oltre la lunghezza del rimorchio. Mobile, adattabile e funzionale, il PCTC è il simbolo delle tecniche edilizie alternative e offre un luogo dove impararle. (dalla relazione di progetto)



1 Veduta notturna dell'unità mobile. Il ridisegno della casa mobile esistente, trasformata in centro di formazione per operatori nell'edilizia, è stato oggetto di studio all'interno di un corso della Woodbury University.
2 Due immagini che illustrano la facile trasportabilità del centro (foto di Tom Cohen). L'organizzazione che ha commissionato il progetto lavora alla cura e alla manutenzione delle abitazioni dei cittadini meno abbienti.
3 Particolare di una testata.
4 Pianta. Il padiglione misura 4,27x19,8 metri.

1 View of the portable unit by night. The redesign of the existing mobile house, converted into a construction training center, was the subject of a study course at Woodbury University.
2 Two pictures illustrating the ease of transport of the center (photos by Tom Cohen). The corporation that commissioned the project operates a care and maintenance community housing scheme for the less affluent.
3 Detail of one end.
4 Plan. The pavilion measures 4.27 x 19.8 meters.

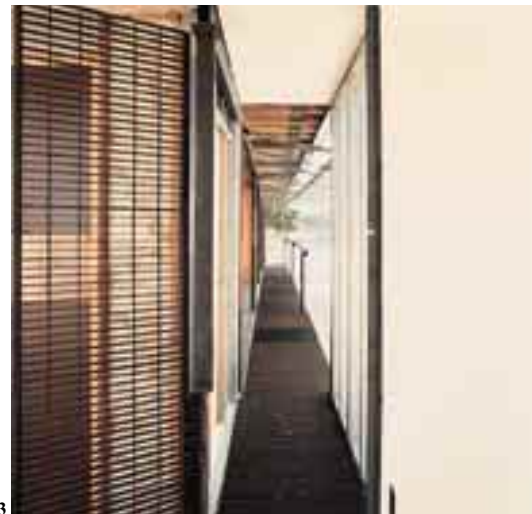




1



2



3



4

When the Salvation Army decided to construct a new facility an existing foot mobile home became available to VCHC by way of donation. The director of VCHC called Lawrence Scarpa and asked if anything could be done with a mobile home. After a series of meetings and discussions with Woodbury University it was resolved to be offered as a Design/Build studio scheduled for the summer 1998.

The Portable Construction Training Center was conceived for the Venice Community Housing Corporation, an organization founded with the mission to develop and maintain permanently affordable housing for disadvantaged and low-income individuals. This non-profit organization affords an opportunity for their student trainees to learn construction skills and in turn apply their skills to needed projects. The 14x65 foot PCTC is a hands-on classroom used as the focal point in this construction training process. The PCTC allows space for the four basic construction trades: plumbing, painting and plaster repair, carpentry, and electrical.

The design concept encourages visual connections between apprentice and teacher. There is a 14x14 foot meeting space at the PCTC's threshold that exhibits construction example boards, and provides a well-lit location to gather between building sessions. Like a large porch, one entire length of the trailer folds open to reveal interior independent work stations. This creates a catwalk for the teachers which facilitates inspection and interaction.

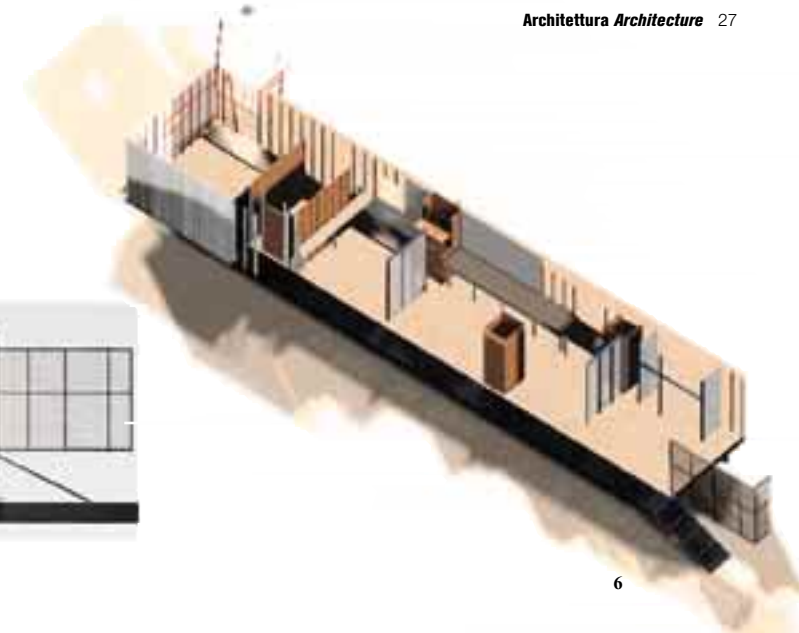
In this 90 degree position, the operable translucent panels give shade and regulate the natural flow of hot and cool air. Additionally, the far end of the PCTC folds open to provide a wood shop, where tools can be disengaged to roll outside beyond the parameter of the trailer. Portable, flexible, and operable, the PCTC is a symbol for alternative construction techniques and provides a place to learn them. (from the architects' report)

1 Assonometria. I laboratori sono affiancati uno all'altro e sono schermati verso l'esterno da pannelli traslucidi; quando sono aperti, questi fungono da tettoia e le aule, grazie alla passerella esterna, sono più direttamente interconnesse.
2 La testata su cui è posizionato il dispositivo per il traino.
3 La passerella lungo il fronte principale.
4 La zona d'ingresso, vicino alla quale è ricavato uno spazio di riunione.
5 Sezione longitudinale.
6 Esploso assonometrico.
7 Scorcio degli spazi riservati alle attività didattiche.

1 Axonometric. The workshops are set side by side and are screened on the outside by translucent panels; when open, these act as a roofing and the lecture-rooms are more directly interconnected by the external walkway.
2 The end on which the trailer device is positioned.
3 The walkway along the main front.
4 The entry zone, near which a meeting space has been created.
5 Longitudinal section.
6 Axonometric view.
7 Perspective view of the spaces allocated to teaching.



5



6



7

Hodgetts+Fung

Fotografie di Tom Bonner

Photographs by Tom Bonner

Ristrutturazione dell'Egyptian Theater in cineteca americana, Hollywood

Progetto: Hodgetts+Fung Design Associates – Hsing-ming Fung e Craig Hodgetts
 Direzione progetto: Eric Holmquist
 Gruppo di progettazione: C. Lee, A. Lindley, M. Swischuk
 Progetto esecutivo: J. Shimizu, S. Billings, A. Reano
 Strutture: Englekirk & Sabol Consulting Structural Engineers
 Acustica: McKay, Conant & Brook
 Proiezione e suono: Boston Light & Sound
 Conservazione strutture storiche: Historic Resources Group

Conversion of the Egyptian Theater into an American cinematheque, Hollywood

Project: Hodgetts+Fung Design Associates – Hsing-ming Fung and Craig Hodgetts
 Project architect: Eric Holmquist
 Project team: C. Lee, A. Lindley, M. Swischuk
 Production team: J. Shimizu, S. Billings, A. Reano
 Structures: Englekirk & Sabol Cons. Structural Engineers
 Acoustics: McKay, Conant & Brook
 Projection and sound: Boston Light & Sound
 Historic preservation: Historic Resources Group

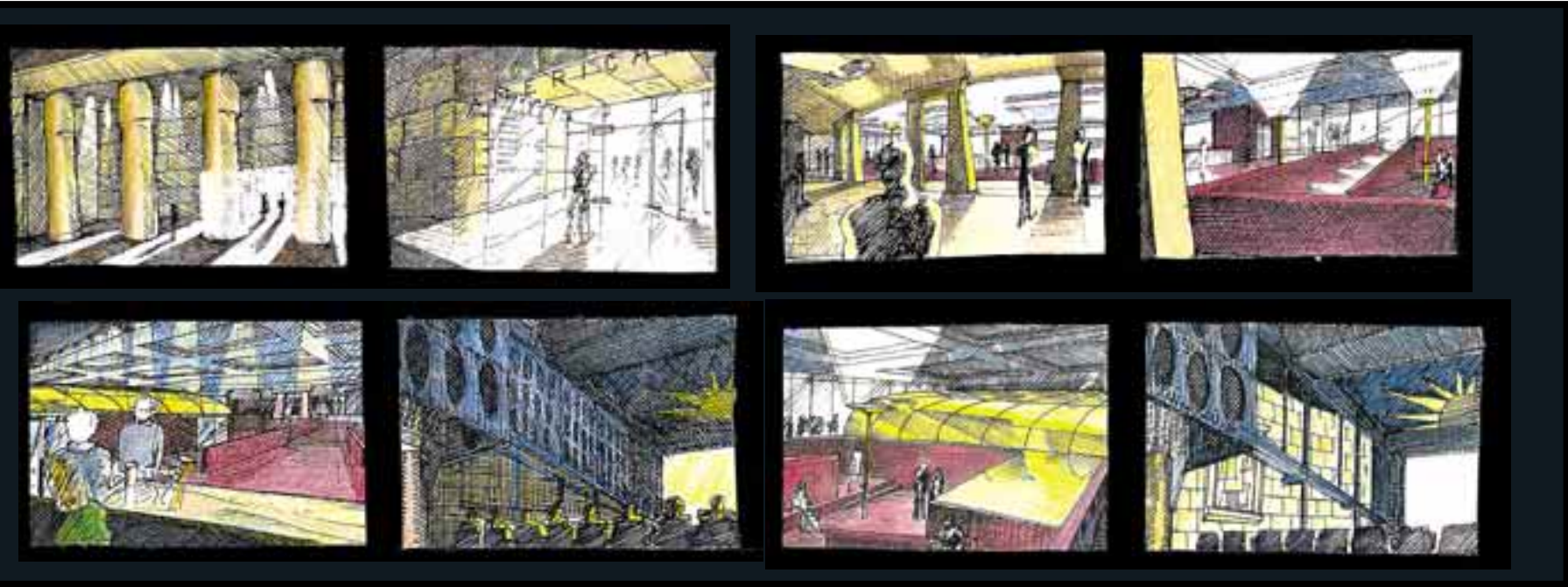
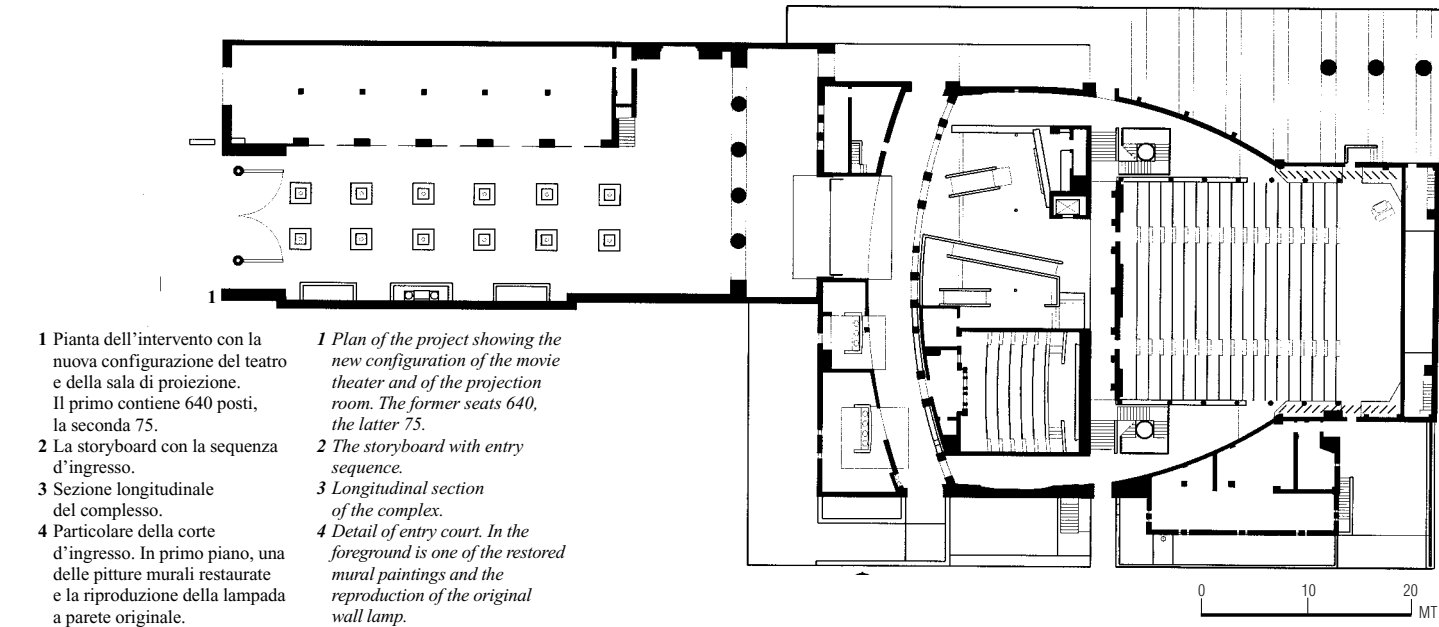
Il terremoto del 1992 aveva quasi definitivamente demolito l'Egyptian Theater, costruito settanta anni prima. La sua ridestinazione funzionale a Cineteca americana è divenuta dunque l'occasione per una ricostruzione critica, in cui il trattamento della decorazione storica da teatro d'opera obbedisce a strategie differenti. Quest'ultima stratificazione architettonica permette una nuova lettura della storia e assume come punto di partenza la volontà di soddisfare le esigenze tecnologiche dei nostri giorni.

The 1992 earthquake well-nigh finally demolished the 70-year-old Egyptian Theater. Its new function as American Cinematheque presented the opportunity for a critical reconstruction. The historical, operatic, decor was treated with a variety of strategies. The new temporal layer allows a new reading of history and as an architectural statement fulfils today's technological demands.

1 L'ingresso al teatro con la riproduzione dell'insegna al neon del 1928.
 2 Scorcio del portico con le colonne restaurate.

1 The entrance to the movie theater with the reproduction of the 1928 neon sign.
 2 Perspective view of the portico with its columns restored.





2



4



3

Nel rinnovamento dell'Egyptian Theater, luogo caratteristico del tessuto urbano di Hollywood, abbiamo cercato di conciliare gli enormi cambiamenti avvenuti nella tecnologia del cinema nei settantacinque anni trascorsi dalla costruzione dell'edificio originale con le convenzioni della ricostruzione storicistica. Costruito nel 1922, il teatro originale offriva vasto spazio a mille e ottocento spettatori, con uno schermo non molto più grande di quello che si trova nell'attuale saletta da settantacinque persone, il tutto con la prosopopea di un teatro d'opera. La situazione venne corretta negli anni Cinquanta, quando il produttore Michael Todd rinnovò l'edificio per la tecnologia del Cinerama, ma l'interesse architettonico dell'interno venne contemporaneamente cancellato dalla demolizione dell'elaborato proskenion in stile egizio. Poi, nel 1992, la demolizione venne pressoché completata dal terremoto della Faglia settentrionale, che scavò grandi breccie nelle pareti dell'edificio e indusse il Comune di Los Angeles ad affidarne il futuro alla Cineteca americana. La Cineteca aveva bisogno di una sala

cinematografica da settecento posti, costruita in base a specifiche attuali per la proiezione sonora, di una saletta di proiezione da settanta posti con le stesse caratteristiche e di un'area per gli incontri con i registi e con gli attori dei film proiettati. Si presumeva che il pubblico, prevalentemente costituito da gente di cinema, fosse eccezionalmente critico e quindi la qualità dell'immagine era fondamentale. La nostra strategia di progetto usa l'asse che va dall'Hollywood Boulevard allo schermo come un percorso lungo il quale immagini d'epoca e tecnologia contemporanea si combinano creando una sala aggiornatissima nel guscio storico dell'edificio originale. Frammenti della decorazione originale sono stati conservati e inseriti nella nuova costruzione. Repliche delle quattro colonne eliminate da Michael Todd sono state colate in calcestruzzo armato. Lampade di produzione artigianale sono state duplicate. All'interno del teatro abbiamo salvaguardato le esigenze del cinema ponendo il pubblico in un rapporto nuovo con lo schermo e prevedendo pareti acustiche mobili per contrastare i problemi acustici

dell'edificio originale. Tutti questi nuovi elementi sono montati su un'armatura d'acciaio inserita nell'edificio. Nel quadro di questa operazione lo schermo è stato ricollocato in una posizione quindici metri sotto l'originaria soffitta del teatro, ed è stata costruita una grande balconata per consentire una visione più ravvicinata dell'immagine. Una piccola sala di proiezione, collocata sotto un soffitto dipinto ricco di significato storico, è stata inserita a un livello inferiore rispetto al pavimento dell'ingresso in modo da suggerire l'idea di uno scavo, come se ne trovano nelle zone archeologiche, con un soffitto dorato curvato che pare un sarcofago appena scoperto. Dovunque fosse possibile sono stati usati materiali industriali, per distinguere questi nuovi elementi dalla decorazione originale a stucco, rinforzando comunque il carattere ossessivo della decorazione pseudoegizia e provocando rivelazioni sorprendenti negli spettatori nel momento in cui mettono a confronto lo splendore di una griglia industriale con lo splendore di uno scarabeo dorato. (dalla relazione di progetto)

In the renovation of Hollywood's landmark Egyptian Theater we attempted to reconcile the enormous changes which had occurred in the technology of cinema in the seventy-five years since the construction of the original building with the conventions of historical reconstruction. Built in 1922, the original theater presented a vast audience of 1800 persons with a screen not much larger than that to be found in a 75 person cineplex, and did so with all the pomp and circumstance of an opera house. That situation was rectified in the fifties, when showman Michael Todd renovated the house for his Cinerama Process, but the architectural interest of the interior was simultaneously destroyed by the demolition of the elaborate Egyptian proscenium. Then, in 1992, the demolition was nearly completed by the Northridge earthquake, which shook huge holes in the walls of the building, and caused the city of Los Angeles to consign the future of the building to the American Cinematheque. The Cinematheque required a 700 seat cinema built to contemporary specs for projection and sound, a 70

seat screening room to similar specification, and a lobby area suitable for conversations with directors and receptions for cast members of featured films. Their audience, drawn largely from the film industry, was thought to be extraordinarily critical, thus the quality of presentation was paramount. Our design strategy utilizes the axis from Hollywood Boulevard to the screen as a timeline along which period imagery and contemporary technology combine and recombine to create a state-of-the-art theater within the historical shell of the original building. Fragments of the original decoration have been preserved and framed by new construction. Replicas of the four columns removed by Michael Todd have been cast in ferro-cement. Hand-crafted lamps have been duplicated by Hollywood's twentieth-century scenic artists. Inside the theater, we have protected the needs of the cinema by placing the audience in a new relationship to the screen and providing moving acoustical walls to combat the acoustic problems of the original building. All of these new components are arranged within a

steel armature which has been inserted into the building much as a new heart might be transplanted into the body of the recipient. As part of this operation, the screen has been repositioned fifteen meters to a location beneath the original theatrical loft, and a large balcony has been constructed to provide a closer view of the picture. A smaller screening room, located below a historically significant painted ceiling, has been depressed below the entrance floor in such a way as to suggest an excavation of the sort one might encounter at an archaeological 'dig', with a golden roof curved in a way to suggest a just-discovered sarcophagus. Industrial materials have been used wherever possible in order to distinguish these new components from the original plaster decoration, yet to reinforce the obsessive character of the Faux Egyptian Décor; producing, we hope, surprising revelations in the minds of the audience as they compare the splendor of an industrial grating to the splendor of a gilded scarab. (from the architects' report)

- 1 Particolare della saletta di proiezione collocata a un livello inferiore rispetto all'ingresso, all'interno di un volume simile a un sarcofago (foto di Hodgetts+Fung).
- 2,3 Scorci del foyer. S'intravede la copertura "a sarcofago" della sala di proiezione. (foto 2: Hodgetts+Fung). Sono stati mantenuti i piloni originali.
- 4 Veduta generale del foyer (foto di Randall Michelson).

1 Detail of the projection room situated on a level lower than the entrance, in a volume similar to a sarcophagus (photo by Hodgetts+Fung).

2,3 Views of the foyer. The 'sarcophagus' roof over the projection room is visible (photo 2: Hodgetts+Fung). The original pillars have been kept.

4 General view of the foyer (photo by Randall Michelson).



1



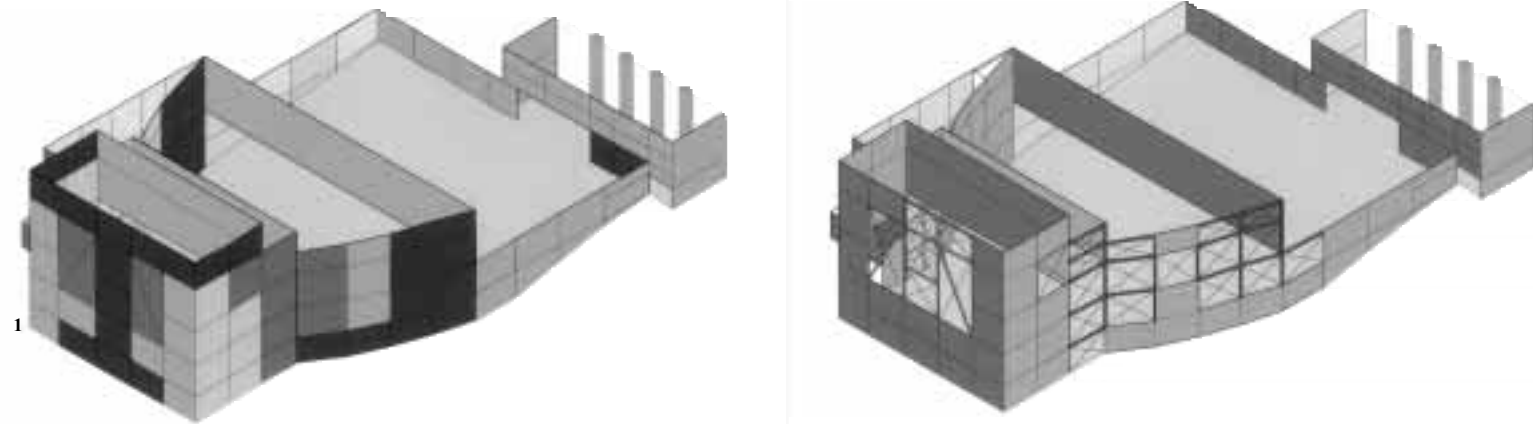
2



3



4



2



3

1 Due schemi che mostrano gli interventi strutturali apportati al teatro originale. Per garantire una stabilizzazione in caso di terremoto è stata inserita una griglia in cemento con mattoni di argilla.

2, 3 Colonna di supporto per la scala a sbalzo e particolare dell'armatura.

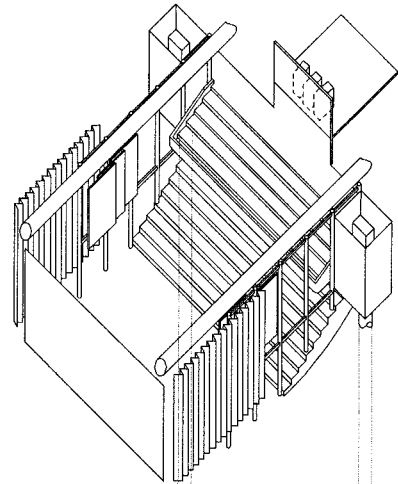
Pagina a fronte: particolare della scala che conduce alla balconata e della parete acustica.

1 Two diagrams showing the structural work done on the original theatre. To guarantee stability in the event of an earthquake, a concrete grille with clay bricks was inserted.

2, 3 Support column for the projecting stairs and detail of the reinforcement.

Facing page: detail of the staircase leading to the balcony, and of the acoustic wall.

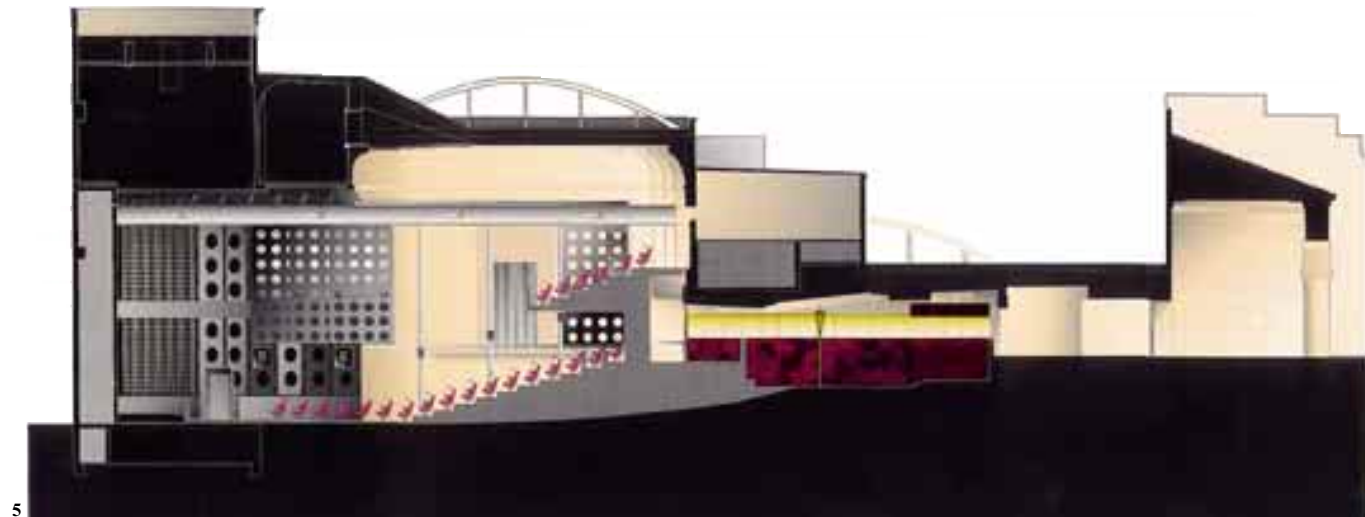




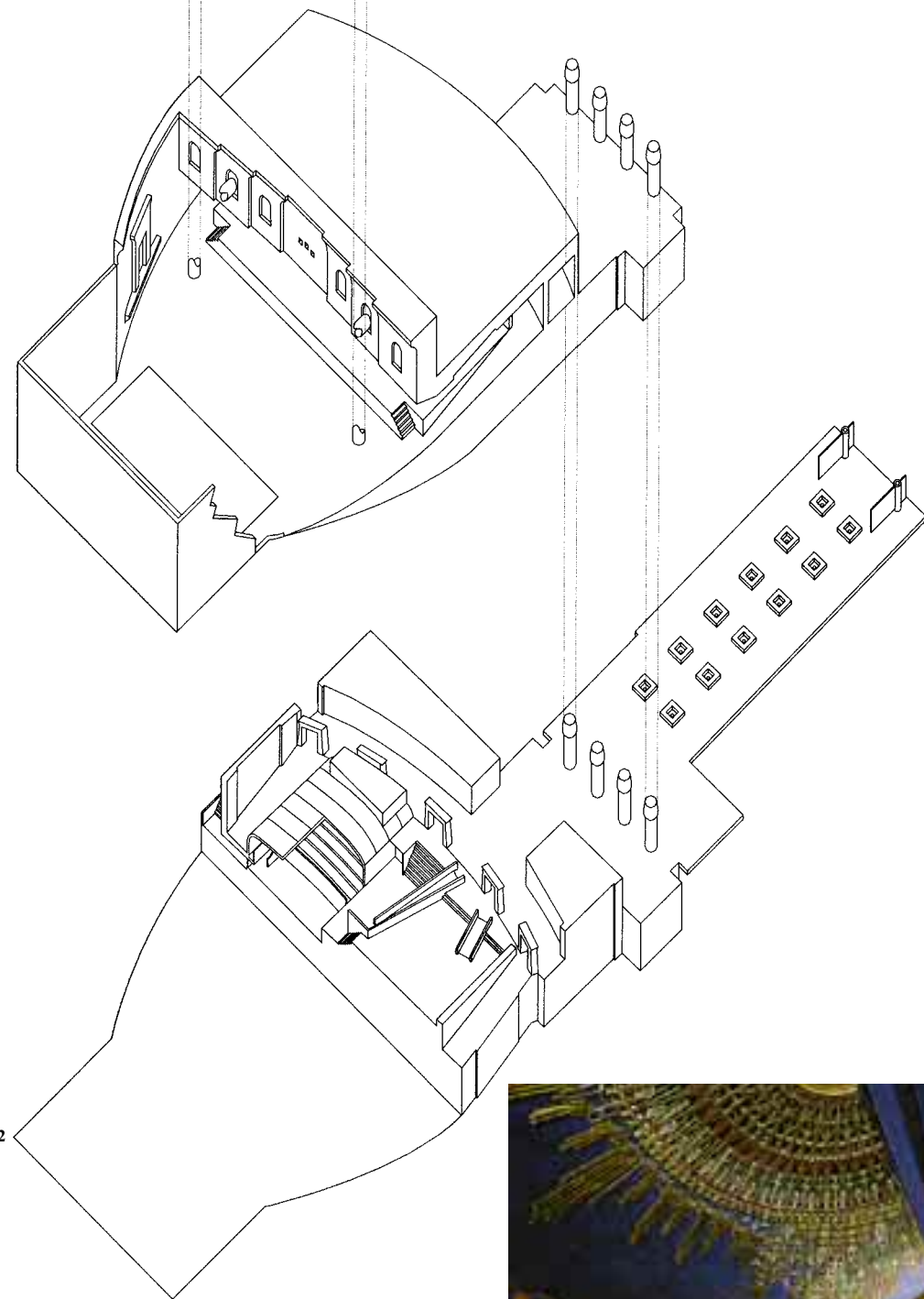
1

1,3 Particolari dell'armatura strutturale, del soffitto restaurato e delle pareti storiche nella sala del teatro.
2 Esploso assometrico. Le esigenze storiche e strutturali vengono risolte grazie all'inserimento di un'armatura d'acciaio che ospita anche il meccanismo per il movimento dei pannelli acustici.
4 Il teatro principale (foto di Randall Michelson).
5 Sezione longitudinale che mostra la nuova armatura e i pannelli acustici.

1,3 Details of the structural reinforcement, of the restored ceiling and of the historic walls in the auditorium.
2 Exploded axonometric. The historical and structural requirements were resolved inserting a steel reinforcement which also houses the acoustic panel movement system.
4 The main theater (photo by Randall Michelson).
5 Longitudinal section showing the new reinforcement and the acoustic panels.



5



2



3



4

Bernard Tschumi Gruzen Samton

Lerner Student Center, Columbia University, New York

Lerner Student Center, Columbia University, New York

Progetto: Bernard Tschumi, Gruzen Samton Associated Architects

Collaboratori di Bernard Tschumi: Tom Kowalski, Mark Haukos, Ruth Berkold, Megan Miller, Kim Starr, Richard Veith, Galia Solomonoff, Yannis Aesopos, Tony Manzo, Peter Cornell, Jordan Parnass, Stacy Norman

Collaboratori di Gruzen Samton: Peter Samton, Tim Schmiderer, David Terenzio, Jerzy Lesniak, Scott Broadus, Liane Williams, Geoff Doban, Nick Lombardo, John Mulling, Nicholas Hedin, Ken Hutchinson, Cameron Lory
Committente: Columbia University

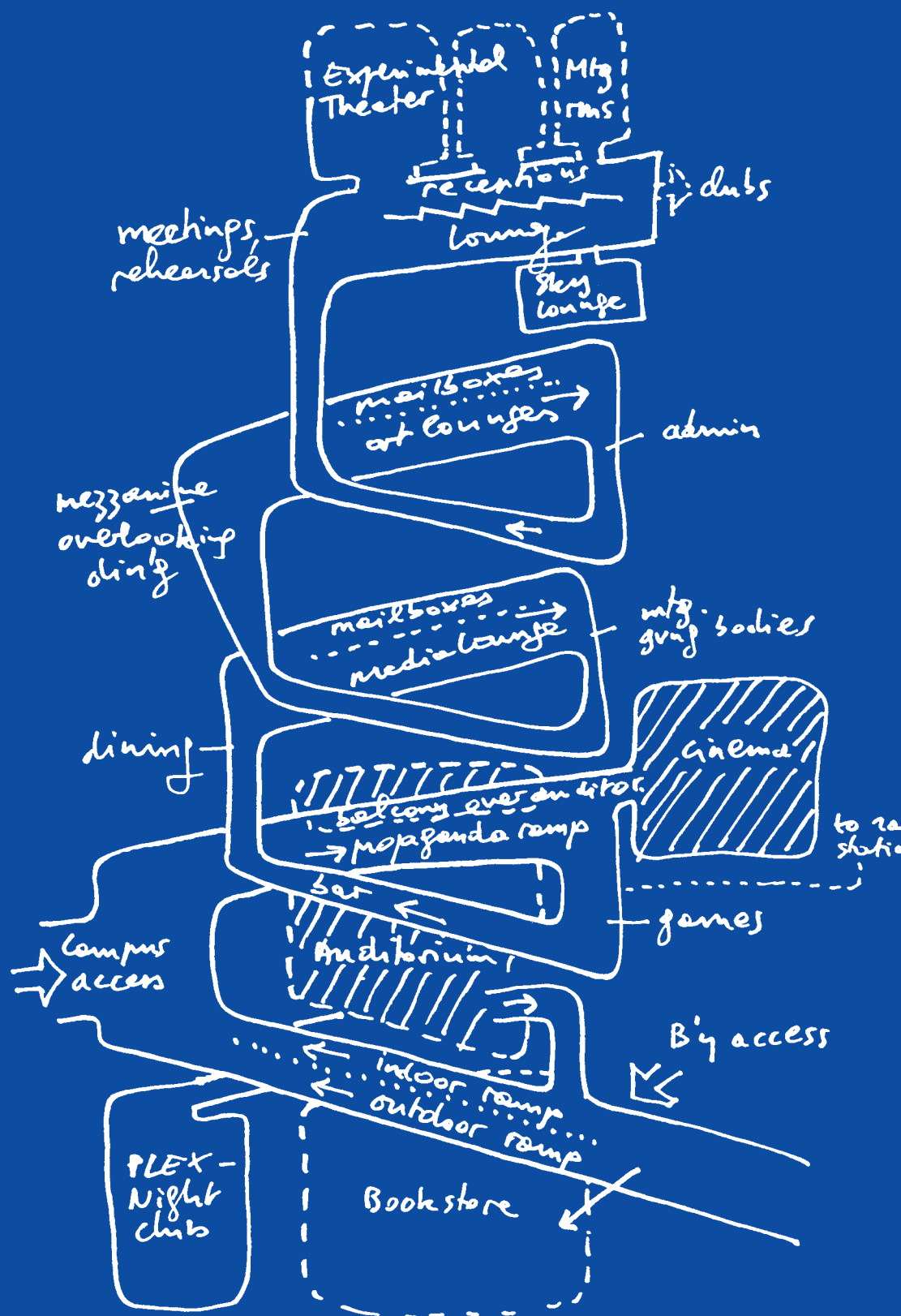
Project: Bernard Tschumi, Gruzen Samton Associated Architects.

Collaborators with Bernard Tschumi: Tom Kowalski, Mark Haukos, Ruth Berkold, Megan Miller, Kim Starr, Richard Veith, Galia Solomonoff, Yannis Aesopos, Tony Manzo, Peter Cornell, Jordan Parnass, Stacy Norman

Collaborators with Gruzen Samton: Peter Samton, Tim Schmiderer, David Terenzio, Jerzy Lesniak, Scott Broadus, Liane Williams, Geoff Doban, Nick Lombardo, John Mulling, Nicholas Hedin, Ken Hutchinson, Cameron Lory
Client: Columbia University

Il nuovo centro studentesco all'interno del campus della Columbia University doveva soddisfare due esigenze: il riferimento storico al piano regolatore di McKim, Mead e White e la creazione di uno spazio programmaticamente innovativo per gli studenti. È nata così una nuova città studentesca all'interno della città di Columbia, a sua volta compresa nell'area urbana di New York. All'esterno un edificio dall'aspetto tranquillo, che si adegua al contesto, all'interno uno spazio stimolante che realizza un programma multiforme e complesso. Il Lerner Student Center rappresenta un sistema di accesso centrale, un animato palcoscenico per la vita.

The new student center on the campus of Columbia University has to satisfy two demands: the historic relationship with McKim, Mead and White's master-plan, and an innovative programmatic space for the students. The result will be a new student town within the town of Columbia within the city of New York. A restful building, externally, respecting its context, and, internally, a stimulating space for a varied and complex programme. The center forms a central animated stage for life to be acted out.



A destra: schizzo di studio. Concettualmente il Centro si sviluppa come un insieme di spazi e funzioni collegati da un percorso continuo.

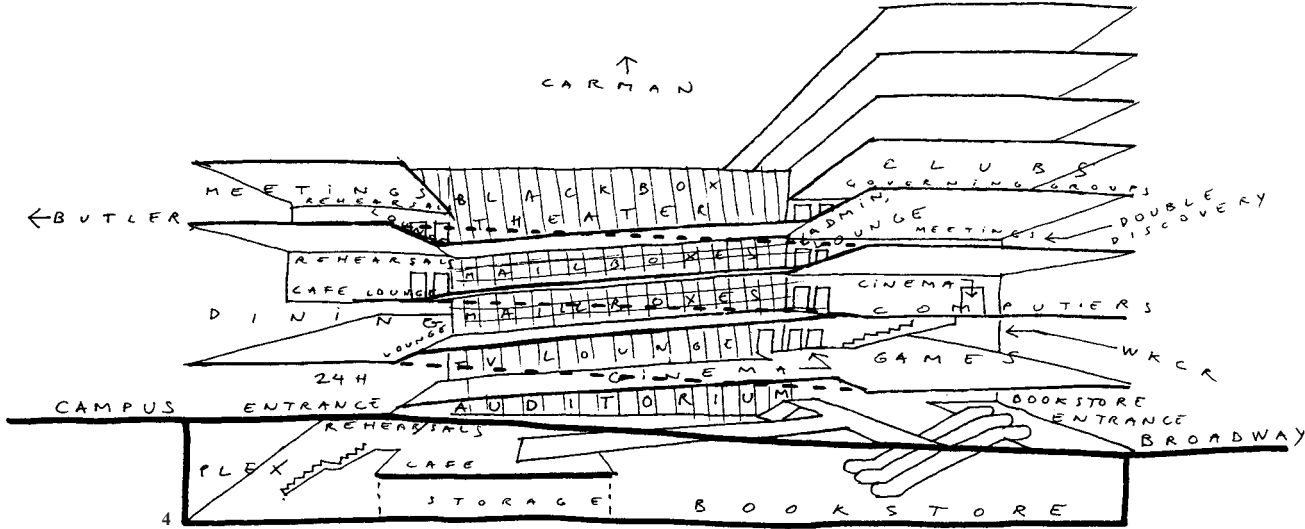
Right: study sketch. Conceptually the Center is developed as a system of spaces and functions linked by a continuous route.

- 1, 2 Una serie di particolari della fase di costruzione del 'perno', il nucleo dell'edificio che accoglie il sistema principale di circolazione di tutto il blocco. In esso si concentrano luoghi di socializzazione, spazi per mostre e attività di comunicazione, banchi delle informazioni.
- 3 Pianta del terzo e quinto piano.
- 4 Schizzo di progetto. L'edificio, che intende divenire una "città degli studenti", risponde a un programma complesso. Nei suoi ventunmila metri quadri ospita un auditorium, un teatro per spettacoli audiovisivi, sale di riunione, una libreria, servizi di mensa, spazi di soggiorno, semila caselle postali per gli studenti e uffici amministrativi.
- 5 Immagine computerizzata del 'perno'. La striscia rossa indica il flusso della circolazione.

- 1, 2 Details of the construction of the 'pivot', the core of the building which contains the main circulation system for the whole block. In it are concentrated social meeting places, spaces for exhibitions and communication activities, information counters.
- 3 Third and fifth floor plans.
- 4 Project sketch. The building, which is intended to become a "student city", complies to a complex programme. Located in its 21,000 square metres are an auditorium, an audiovisual theater, conference rooms, a bookshop, canteen services, sitting rooms, six thousand letterboxes for students, and administrative offices.
- 5 Computerized image of the 'pivot'. The red stripe indicates the circulation flow.



Direzione lavori *Project manager*: Barney Skanska
Strutture d'acciaio *Steel structures*: Severud Associates
Ingegneria meccanica *Mechanical engineering*: Ove Arup & Partners
Ingegneria di strutture speciali *Special structural engineering*: Ove Arup & Partners con Hugh Dutton Associates
Consulenza per il teatro *Theater consultancy*: Peter George Associates



I circa ventunmila metri quadrati del nuovo Student Center della Columbia University ospiteranno uno spazio che combinerà le funzioni di auditorium e di sala assembleare e potrà contenere da mille e cento a mille e cinquecento spettatori, servizi di mensa, ambienti di soggiorno, sale di riunione, una libreria, una stazione radio, un club per gli studenti con sale per il tempo libero, uffici amministrativi, un teatro per gli spettacoli audiovisivi, seimila caselle postali ed estesi servizi informatici a uso degli studenti. Qual era il nostro obiettivo nel costruire un centro per gli studenti sul sito della vecchia Ferris Hall della Columbia University? Collocato com'è con un lato su Broadway e l'altro che dà sull'impianto generale del complesso concepito da McKim, Mead e White, e dato che può essere considerato come un possibile modello per nuovi edifici nel contesto storico del campus, prima di tutto abbiamo pensato allo Student Center in termini di strategia generale.

A. Per quanto riguarda l'esterno la nostra ipotesi urbana era di recuperare, rispettare e magari rinforzare lo schema generale di McKim, Mead e White, cioè la logica spaziale e volumetrica dell'impianto generale. Sarebbero stati usati anche alcuni dei materiali da costruzione originali (granito, mattone, materiale uso rame, vetro).

B. Contemporaneamente, nel rispetto del quadro normativo vigente e di tutti i relativi vincoli storici, abbiamo cercato di offrire uno spazio programmatico innovativo, in cui la società della fine del Ventesimo secolo possa identificarsi: una "città degli studenti" nella "città della Columbia University" nella città di New York.

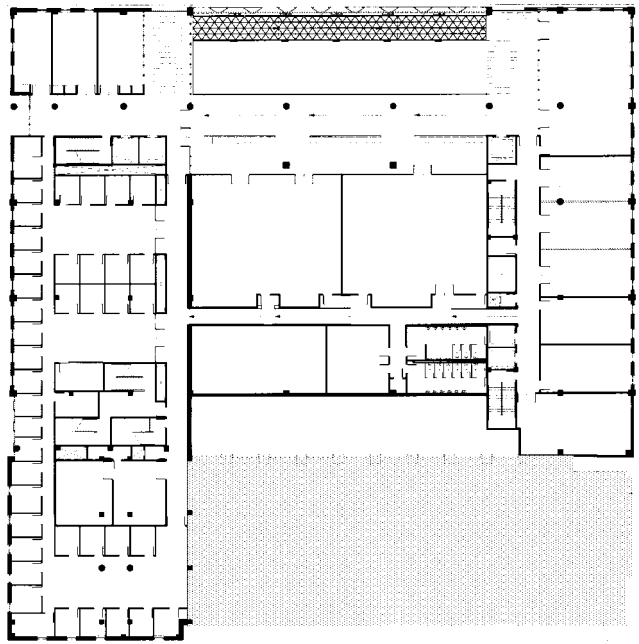
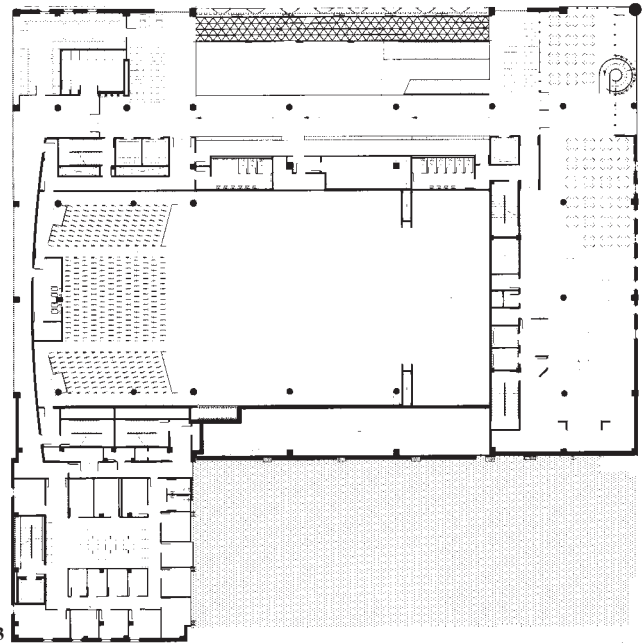
Questa duplice strategia si può riassumere in un edificio quieto all'esterno e un edificio stimolante all'interno.

L'esterno (la regola)
Il piano regolatore originale mostra un raddoppio degli edifici in senso parallelo a Broadway e Amsterdam Avenue. Solo uno di questi 'doppi' edifici, Avery Hall, è stato costruito. La potenzialità di questo addensamento interno del campus storico vale oggi come valeva nel passato. Per il nuovo Student Center suggeriamo una strategia che funzioni sulla falsariga delle volumetrie del piano originario del 1890. Vogliamo collocare gli spazi funzionali richiesti nei doppi volumi rettangolari, e precisamente una "ala Broadway" e una "ala Campus", mentre grandi spazi comuni, come l'atrio principale, l'auditorium e la sala degli spettacoli audiovisivi saranno collocati tra essi. Le due ali utilizzeranno i materiali prevalenti nel campus storico e lo spazio tra l'una e l'altra sarà trasparente. L'ala Broadway, a otto piani, comprende il cinema, la libreria, spazi per il tempo libero, l'amministrazione degli studenti, i club studenteschi, e tre piani ulteriori da destinare a potenziali spazi didattici o amministrativi. Il cinema/sala assembleare, di quattrocento posti, è collocato in modo che, ripiegandone lo schermo, possa fungere da galleria dell'auditorium, portandone la capacità a 1500 posti. L'ala Campus, a quattro piani, comprende l'ingresso principale, un'area di servizi, la mensa, un ritrovo notturno e delle sale di riunione.

Lo spazio tra le ali (L'eccezione o la deviazione)
Se un contesto 'normativo' è stato la nostra strategia per l'esterno, il nostro obiettivo per l'interno è stato l'invenzione. Lo Student Center è come una piccola città. È costituito da spazi funzionali comuni e semicomuni che intendono contribuire alla definizione di uno spazio pubblico.

Mentre la vecchia Ferris Booth Hall non dava respiro né permetteva una visione panoramica delle differenti attività che vi si svolgevano, il nuovo Student Center deve fungere da forum, da luogo di scambio dinamico. Le sue molteplici funzionalità, dall'auditorium/cinema combinato da mille e cinquecento posti alle sale di riunione, a quelle della mensa, a quelle per il tempo libero, ai club studenteschi, alla libreria, vengono percepite da una serie di rampe oblique che collegano la molteplicità di funzioni disperate in un unico 'evento' universitario. Per analogia lo Student Center si potrebbe descrivere come un perno dinamico che funge da importante spazio sociale.

Il Perno
Il Perno è il sistema principale di circolazione dell'edificio. Concentra spazi di soggiorno per gli studenti, banchi delle informazioni, scale per seimila caselle postali degli studenti, per le loro mostre e le loro attività di comunicazione e per il resto delle funzioni (bar, sale giochi e così via). Nucleo centrale dell'edificio, il Perno è reso possibile dall'inconsueta situazione di gran parte del campus della Columbia in questa posizione, dove un lato del campus è più alto di mezzo piano rispetto agli edifici vicini (Broadway). Invece di separare le attività funzionali dell'edificio in piani completi sovrapposti le abbiamo collegate in mezzi piani sfalsati. In contrapposizione con i consueti spazi costituiti da atri circondati da piani spaziatati di 3,65 metri separati l'uno dall'altro, le solette sul lato di Broadway e sul lato del campus sono distanziate di 1,82 metri e collegate da semplici rampe. Perciò i percorsi dell'edificio fungono da collegamento continuo che connette quelli che di solito sareb-





1 Scorcio dell'auditorium che può contenere fino a 1500 spettatori.

1 Perspective view of the auditorium which can seat 1500 people.

2-4 Vedute esterne computerizzate dell'intervento. Architettonicamente l'edificio si articola in due ali parallele a piani sfalsati, raccordate da una zona centrale trasparente. Per l'inserimento all'interno del campus universitario i progettisti hanno deciso di rispettare l'impianto generale concepito da McKim, Mead e White. Anche i materiali proposti per l'esterno si richiamano a quelli degli edifici storici contigui.

2-4 Computerized external views of the project. Architecturally, the building comprises two parallel wings on staggered floor levels, connected by a transparent central zone. For its position in the university campus the architects decided to abide by the general plan drafted by McKim, Mead and White. The materials proposed for the exterior also match those of the adjacent historic buildings.



bero stati spazi funzionali discontinui e perfino contraddittori. È contemporaneamente un vuoto (il vuoto di McKim) e un percorso. Di notte, quando la luce si diffonde dall'interno, le figure in movimento lungo questo percorso appaiono come personaggi di un silenzioso teatro d'ombre. Lungo il Perno abbiamo anche collocato l'auditorium sul livello di Broadway, prevedendo agevole accesso attraverso una rampa dal livello del campus. L'auditorium, non in pendenza, può essere utilizzato di volta in volta per attività universitarie oppure trasformato in uno speciale 'teatro' con accesso diretto da Broadway, che è possibile affittare separatamente per una varietà di impieghi. Sopra la struttura dell'auditorium c'è anche una sala per gli spettacoli audiovisivi. (dalla relazione di progetto)

The 225,000 sf new Student Center at Columbia University will contain an 1100-to-1500 seat combined auditorium and assembly hall, dining facilities, lounges, meeting rooms, a bookstore, a radio station, student clubs and game rooms, administrative spaces, a blackbox theater, six thousand mailboxes as well as expanded computer facilities for student use.

What did we try to achieve through a Student Center on the old Ferris Booth Hall site at Columbia University? As it is located with one side on Broadway and the other side towards McKim, Mead, and White's plan, and because it could be considered as a possible model for new buildings in the historical campus, we first looked at the Student Center project in terms of a general strategy.

A. In terms of its exterior, our urban hypothesis was to return, to respect, even to reinforce the masterplan of McKim, Mead, and White, i.e. the spatial and volumetric logic of the original scheme. Some of its original building materials (granite, brick, copper-like material, glass) would also be used.

B. Simultaneously, within this existing normative framework and its historical constraints, we have tried to provide an innovative programmatic space that the late 20th century society can identify with — a student 'city' in the 'city' of Columbia in the city of New York.

This double strategy could be summarized as a quiet building on the outside and a stimulating building on the inside.

The Outside (The Normative)

The original master plan shows the doubling-up of the buildings parallel to Broadway and Amsterdam Avenues. Only one of these 'double' buildings, Avery Hall, was ever built. The potential for this internal densification of the historical campus is as valid today as it was during the early days. For the new Student Center, we suggest a strategy that works within the regulating volumetric lines of the original 1890 plan. We would place required functional rooms within the double rectangular volumes, namely a Broadway wing and a Campus wing, while large public spaces, such as the main lobby, auditorium and black box theater, would be placed between these two rectangular volumes. The two wings will use the materials prevalent in the historical cam-

pus, the space between them will be as transparent as the most current technology allows. The eight-story Broadway Wing includes the cinema/assembly hall, the bookstore, game spaces, student administration, student clubs, and three extra floors for potential academic or general administrative spaces. The cinema, seating 400, is located in such a way that, by folding its screen, it can act as a balcony to the auditorium, bringing the auditorium capacity to 1500. The four-story Campus wing includes the main entrance, a 24-hour area, dining, night spot, and meeting rooms.

The In-between (The Exception or Deviation)

If a normative 'context' was our strategy for the outside, invention was our objective for the inside. The Student Center is a small city of sorts. It is made of public and semi-public activities that must help define a public space.

While the old Ferris Booth Hall provided neither a breathing space nor an overview of its different uses, the new Student Center should act as a forum, a dynamic place of exchange. Its multiple activities, from its 1500-seat combined auditorium and cinema to its meeting rooms, dining halls, game rooms, student clubs, and bookstore, are to be perceived from the series of oblique ramps that link the multiplicity of disparate functions into a new University 'event'. By analogy, the student center could be described as a dynamic hub that acts as a major social space.

The Hub

The Hub is the main circulatory system of the building. It concentrates lobbies and student lounges, information stands, ramps for 6000 student mailboxes, exhibitions, or student propaganda as well as the overspill of other activities — bar, games, and so forth. Acting as the building's core, the Hub is made possible by the unusual condition of much of the Columbia campus at this location, where the campus side is half a story higher than the neighborhood (Broadway) side. Instead of separating the building's activities into stacked full floors, we connected them into staggered half-floors. As opposed to the conventional atrium spaces surrounded by floors that are stacked every 12 feet and separated from one another, the floors on the campus side and Broadway side are located every 6 feet and linked by simple ramps. Hence the building hallways can act as a continuous link connecting what would normally have been discontinuous and even contradictory activities. It is simultaneously a void (the void of McKim) and a route. During the day, light filters through the suspended glass ramps. At night, as light glows from the inside, figures in movement, along this route, will appear as in a silent shadow theater. Along the Hub, we have also located the auditorium on the Broadway level while providing easy ramp access from the Campus level. The flat floor auditorium can alternatively be used for campus activities or turned into a special 'theater' with direct access from Broadway, that can be rented separately for a variety of purposes. Above the structure of the auditorium there is also a Blackbox Theater. (from the architects' report)



Testo di Amber Sayah
Fotografie di Christian Richters

Text by Amber Sayah
Photographs by Christian Richters

Zaha Hadid

LF one: padiglione informativo
per il Landesgartenschau,
Weil am Rhein, Germania

Lf one: information pavilion
for the Landesgartenschau
at Weil am Rhein, Germany

Progetto: Zaha Hadid con Schumacker, Mayer Bährle
Direzione progetto: Markus Dochantschi
Gruppo di progettazione: Oliver Domeisen, Wassim Halabi,
Garin O'Avazian, Barbara Pfenningsdorf, James Lim
Modelli: June Tamura, Jim Heverin, Jon Richards, Ademir Volic
Strutture: L. Martino
Committente: Landesgartenschau Weil am Rhein 1999 GmbH,
Città di Weil am Rhein

Projekt: Zaha Hadid with Schumacker, Mayer Bährle
Project architect: Markus Dochantschi
Design team: Oliver Domeisen, Wassim Halabi, Garin
O'Avazian, Barbara Pfenningsdorf, James Lim
Models: June Tamura, Jim Heverin, Jon Richards, Ademir Volic
Structural engineering: L. Martino
Client: Landesgartenschau Weil am Rhein 1999 GmbH,
City of Weil am Rhein

Zaha Hadid è attualmente una delle star dell'architettura mondiale, anche se il significato della sua notorietà internazionale non ha alcun rapporto con il numero delle opere finora realizzate. La Hadid infatti sviluppa la sua architettura non costruendo, ma pensando e progettando. Perciò è particolarmente degno di nota il fatto che un altro progetto spettacolare prenda forma nelle immediate vicinanze della sua prima opera importante realizzata per Vitra.

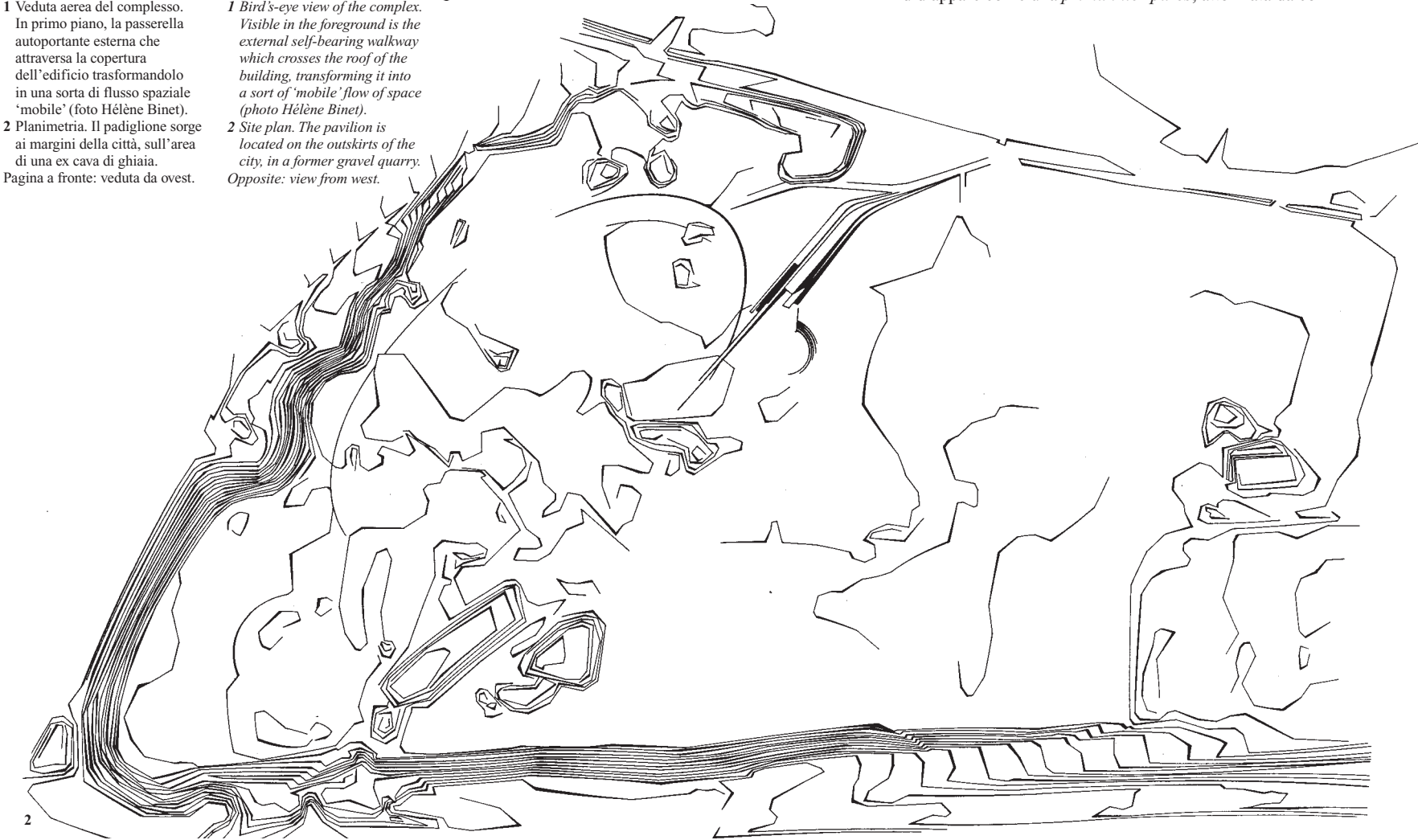
Zaha Hadid is today one of those world stars of architecture whose international importance is totally disproportionate to the number of her buildings which have actually been built. She develops her architecture not through building, but through thinking and projecting. Thus it is particularly noteworthy when a second spectacular project takes shape in the immediate vicinity of her major work for Vitra.

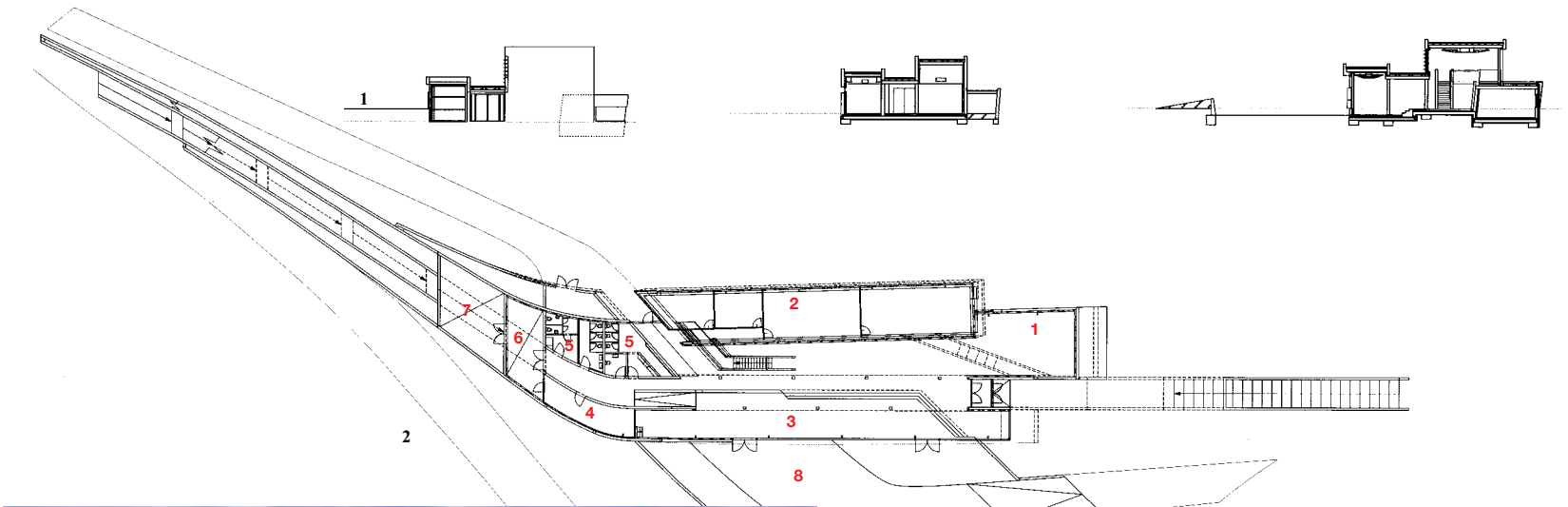


1 Veduta aerea del complesso. In primo piano, la passerella autoportante esterna che attraversa la copertura dell'edificio trasformandolo in una sorta di flusso spaziale 'mobile' (foto Hélène Binet).
2 Planimetria. Il padiglione sorge ai margini della città, sull'area di una ex cava di ghiaia. Pagina a fronte: veduta da ovest.

1 Bird's-eye view of the complex. Visible in the foreground is the external self-bearing walkway which crosses the roof of the building, transforming it into a sort of 'mobile' flow of space (photo Hélène Binet).
2 Site plan. The pavilion is located on the outskirts of the city, in a former gravel quarry. Opposite: view from west.

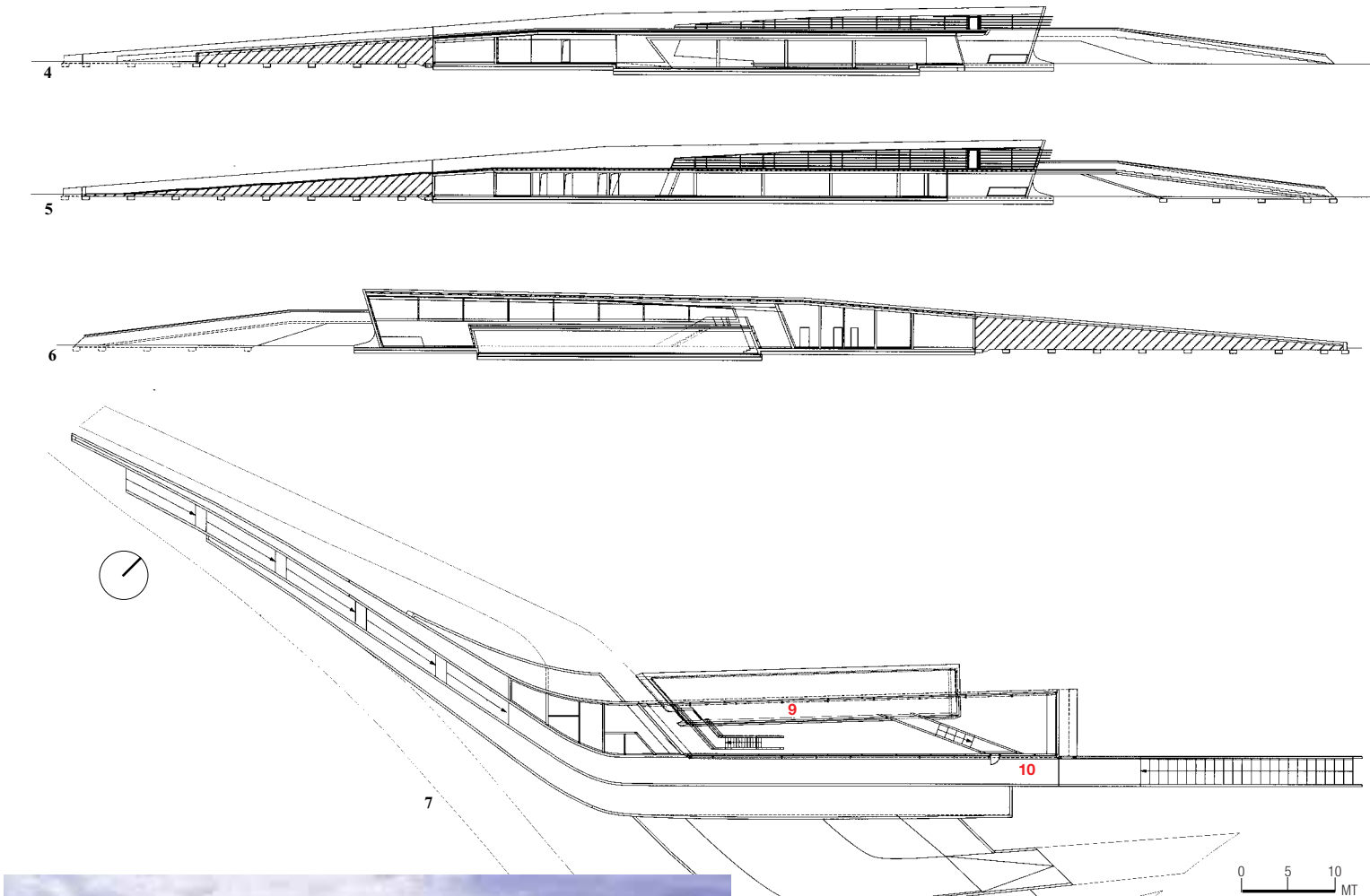
Se il numero dei progetti di concorso premiati nel carnet di Zaha Hadid è elevato, quello delle opere effettivamente realizzate è invece notoriamente basso. Weil am Rhein può vantarsi di aver mostrato più fiducia nei confronti della Hadid di tutte le altre grandi metropoli messe insieme. Questa cittadina di ventottomila abitanti nei dintorni di Basilea annovera infatti la concentrazione più elevata al mondo di edifici della Hadid su una superficie estremamente ridotta (anzi, per la precisione ospita gli unici due progetti mai portati a termine dall'architetto, se si eccettua un edificio d'abitazione di secondaria importanza realizzato a Berlino all'interno dell'IBA). Dopo la caserma dei pompieri del complesso Vitra, inaugurata nel 1993 e nel frattempo ridestinata a centro per il design, nel marzo di quest'anno è stato presentato il padiglione dell'Esposizione regionale del giardino, edificato su un'area un tempo occupata da una cava di ghiaia. Già a un primo sguardo i due edifici sembrano avere tanti aspetti in comune quanti sono quelli che li differenziano. Entrambi infatti sorgono al margine della città, lontani da qualsiasi trama edificata, all'interno di una sorta di zoo architettonico; tuttavia mentre nel complesso Vitra la Hadid appare come una *prima inter pares*, attorniata da col-





1 Sezioni trasversali.
2, 7 Pianta del piano terra e del primo piano. Il corpo di fabbrica è lungo 140 metri, largo da 0.85 a 17 metri, alto da 0.60 a 6.30 metri. In una superficie di 840 metri quadri sono compresi una sala per esposizioni, una caffetteria e un centro per l'ambiente.
3, 8 Vedute da nord-ovest e sud-est.
4-6 Sezioni longitudinali.
Pagina a fronte: scorci dei due fronti principali che mostrano la fluidità delle forme.

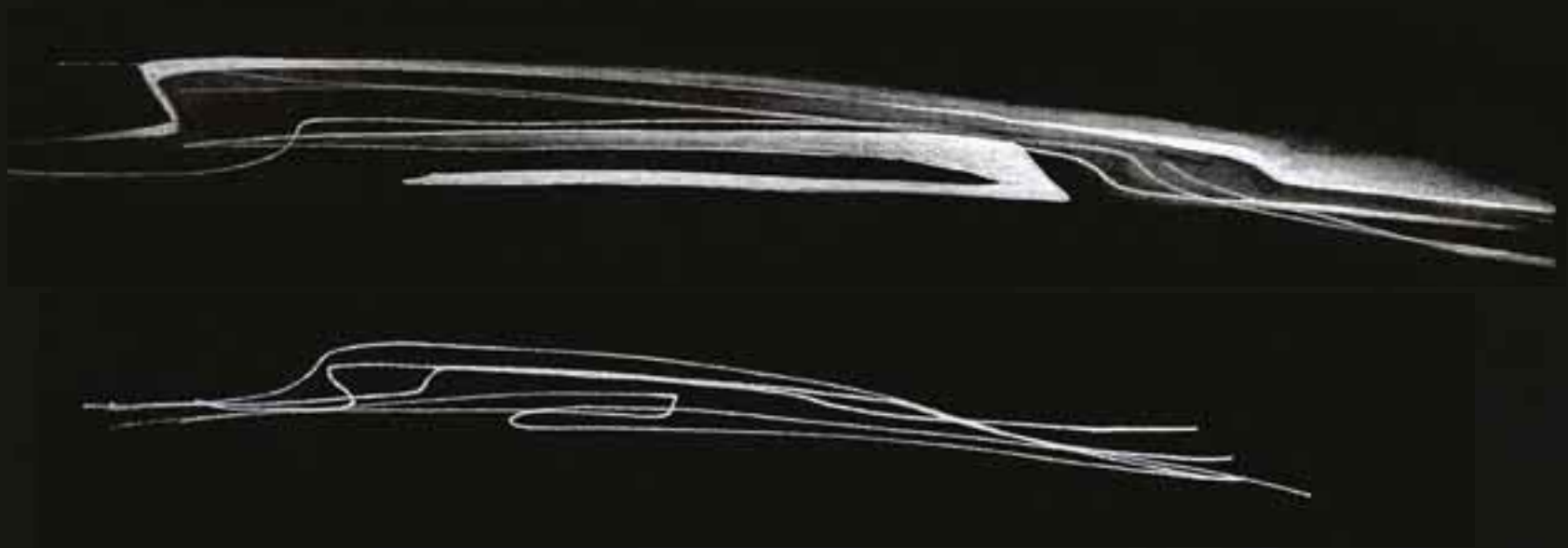
1 Cross-sections.
2, 6 Ground and first floor plans. The building is 140 meters long, from 0.85 to 17 meters wide, and from 0.6 to 6.3 metres high. Included on a surface of 840 sqm are an exhibition room, a cafeteria and an environment center.
3-5 Longitudinal sections.
7, 8 Views from north-west and south-east.
Opposite: glimpses of the two main fronts, showing the fluidity of their forms.



1 spazio espositivo
2 uffici
3 caffetteria
4 cucina
5 toilette
6 deposito
7 locale tecnico
8 terrazza della caffetteria
9 galleria mezzanino
10 percorso esterno

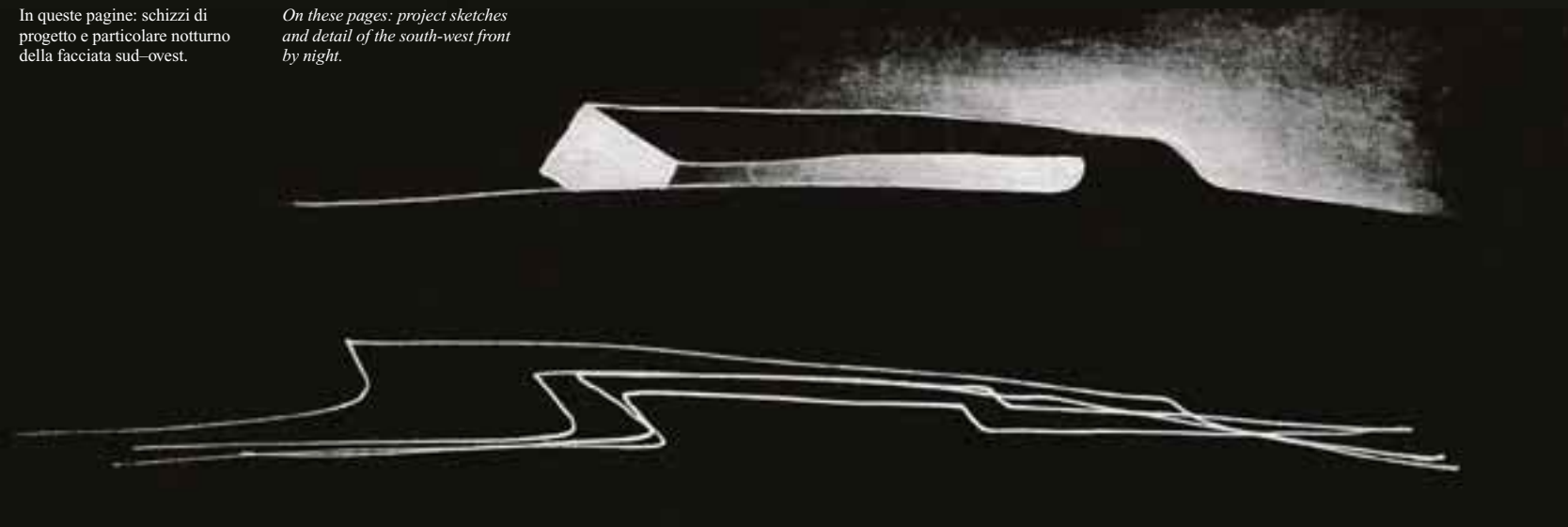
1 exhibition space
2 offices
3 cafeteria
4 kitchen
5 toilet
6 storage
7 technical room
8 cafeteria terrace
9 mezzanine gallery
10 external passageway





In queste pagine: schizzi di progetto e particolare notturno della facciata sud-ovest.

On these pages: project sketches and detail of the south-west front by night.



leggi illustri quali Tadao Ando, Frank Gehry e Nicholas Grimshaw, il padiglione informativo si trova invece nel mezzo di una sorta di “gabinetto delle curiosità”, che annovera, fra una casa a traliccio medievale portata qui di peso dall’Alsazia e un bianco tendone rigonfio a dismisura, anche una singolare betoniera corrosa dalla ruggine appartenuta alla cava e una vasca dei divertimenti che fiancheggia il lotto della mostra del giardino. Tuttavia l’edificio mantiene una distanza incolmabile rispetto al contesto, amministrando con superiorità la propria diversità da questo microcosmo di stranezze architettoniche e non indulgendo minimamente alle forme correnti dell’architettura per il tempo libero.

Come nella caserma dei pompieri anche nel nuovo padiglione predomina il cemento grezzo, il che può comportare per i visitatori, desiderosi di un contatto con la natura, uno sforzo di comprensione superiore a quello che attende i pellegrini dell’architettura che si muovono nel triangolo, diviso fra tre Stati, formato dalla cappella di Le Corbusier a Ronchamp, dal Beyeler-Museum di Piano a Riehen e dalla caserma della stessa Hadid a Weil. Le forme acuminate e fortemente dinamiche di quest’ultimo edificio sono riproposte palesemente nell’opera più recente, ma appaiono come acquietate, semplificate e levigate fino a divenire linee che vibrano lievemente. Il corpo di fabbrica, lungo centoquaranta metri, si eleva sulla su-

perficie piana un tempo occupata dalla cava come un’ondulazione del terreno, dà origine a un groviglio di percorsi e si ramifica fino a scomparire nuovamente nel terreno. Uno dei percorsi, che attraversa l’edificio come una passeggiata coperta e prosegue sotto forma di passerella ben oltre il volume architettonico, ritorna a terra in forma di arco ribassato. Un secondo percorso attraversa invece l’edificio a mezza altezza e termina a nord con una parete coperta, la cui forma ricorda quella di una pala da escavatore. Un terzo percorso, infine, prosegue verso sud fino alla caffetteria. In mezzo a questi tracciati si estende, come per caso, una superficie di ottocentoquaranta metri quadrati che comprende la sala di esposizione, un risto-

rante e il centro per l’ambiente. Già nell’abaco dei materiali, che ricordano nei colori e nella disposizione le stratificazioni della roccia, si mostra una chiara analogia con le formazioni geologiche: le forme dell’edificio potrebbero essere considerate, in effetti, come i resti pietrificati di enormi foglie appartenute a piante preistoriche. Certi virtuosismi costruttivi quali le passerelle autoportanti interne ed esterne, ma soprattutto il gesto tecnico che permette alle lunghe sequenze di ambienti senza pilastri di ripartire i carichi sorreggendosi vicendevolmente, sono destinati invece più che altro a un pubblico esperto. Tuttavia, come accadeva già nella caserma dei pompieri, l’edificio realizzato, che nelle tavole sembrava terribilmente

complicato, appare sorprendentemente chiaro e semplice. L’unico aspetto in cui questa architettura sembra compiacersi è il dispendio di spazio del vuoto puro. Nulla turba l’ascesi, ogni dettaglio è subordinato alla linearità dell’insieme: eppure, allo stesso tempo, i volumi racchiusi tra pareti e copertura appaiono come animati da un movimento interno che trasforma l’edificio in una sorta di flusso spaziale sregolato, virtuale, come se tutti gli elementi tendessero verso mete particolari e misteriose. Il concetto di ‘immobile’ appare, nel descrivere le opere di Zaha Hadid, di scarsa utilità, poiché esse appartengono davvero a un nuovo stadio evolutivo dell’architettura: la categoria dei ‘mobili’.

The number of award-winning competition entries in Zaha Hadid’s list of works is large, the number of buildings actually constructed, by contrast, notoriously small. Weil am Rhein can now boast of having shown Hadid more courage than all the major cities combined. This town of 28,000 inhabitants on the outskirts of Basle now has a higher concentration of Hadid buildings than anywhere else on Earth; to be precise, the only two of her designs ever actually built, apart from one insignificant apartment house in Berlin under the auspices of the IBA. Following the Fire Station in the Vitra complex, built in 1993 and since converted into a Design Center, the Regional Garden Show Pavilion, on the site of a former gravel pit, was handed over to the clients in



1

1 Particolare dello spazio esterno sottostante la passerella gradonata che si chiude con un arco ribassato (foto Hélène Binet).
2 Dettaglio del volume in legno interposto tra interno ed esterno che ospita gli uffici.
3, 4 e pagina a fronte: diverse vedute degli interni. L'organizzazione spaziale e il sistema dei percorsi esprimono la dinamicità dell'edificio.

1 Detail of the external space below the tiered walkway which closes with a four-centred arch (photo Hélène Binet).
2 Detail of the wooden volume set between the interior and exterior and housing the offices.
3, 4 and opposite: views of interiors. The spatial organization and the system of communicating sequences express the building's dynamic quality.



2

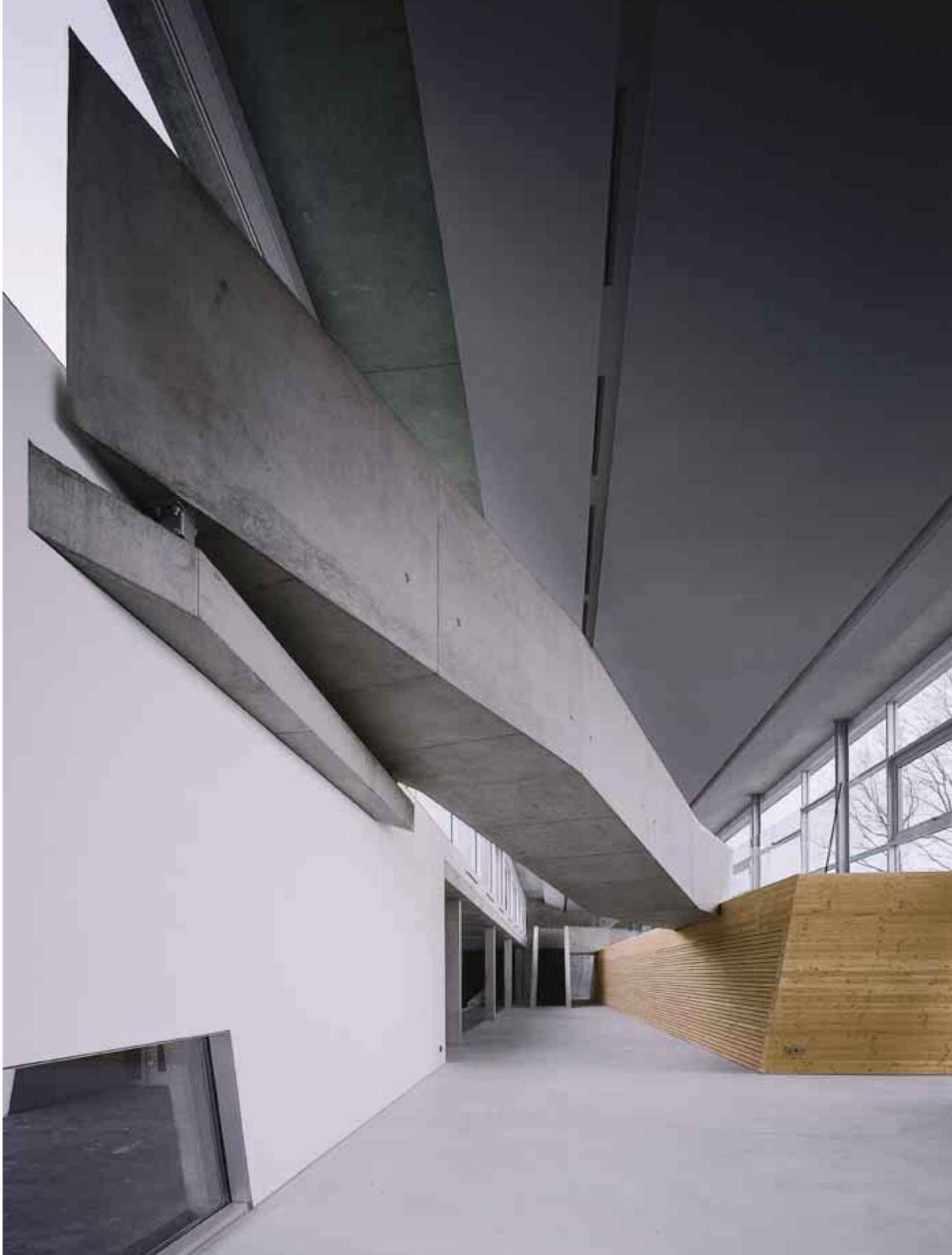


3



4

March this year. Not only at first sight do the two buildings appear to have as many common as they do contrasting features. In the one case as in the other, they are on the edge of town, well away from any ordinary building development, in a kind of architectural zoo. However, while in Vitra Hadid, surrounded by the works of such illustrious colleagues as Tadao Ando, Frank Gehry and Nicholas Grimshaw, comes across as prima inter pares, the Information Pavilion stands in the middle of a cabinet of curiosities including not only a medieval half-timbered house imported from Alsace, and a bulbous white tent, but also a rusty cement mixer dating from gravel-pit days and a Fun Bath on the edge of the Garden Show site. Hadid's building is unmistakable, though, maintaining its aloofness from its surroundings to assert with lofty ease its sovereignty over this land of architectural oddities. As with the Fire Station, bare concrete is the dominant feature in the Information Pavilion. This may, it is true, cause more problems for garden show visitors in search of 'nature' than it might for architectural pilgrims to this meeting-place of three countries, in the immediate vicinity of Le Corbusier's Chapel at Ronchamp, Renzo Piano's Beyeler Museum in Riehen, and Hadid's own Fire Station in Weil. The angular, dynamic forms of the latter are visibly reflected in this later building, but now seem calmer, stretched and smoothed into gently curved lines. Like a wave in the ground, the hundredforty-meter-long building rises from the flat bed of the gravel pit, becomes a bundle of paths, branches out, and sinks back into the earth. One of the paths, in the middle, takes the form of a roof promenade leading above the building, continuing as a bridge well beyond the body of the structure before returning to earth in a shallow arc. A second crosses the building at mid-height, and ends in a wall, on the north side, shaped like the scoop of an excavator. A third ends in the south above the café. Between these paths, the 840 square meters of functional space, including an exhibition hall, an Environment Center and Catering evolve as if merely incidental. Analogies with rock formations are evident, for example in the range of materials – concrete, wood, glass – reminiscent of geological strata. The shapes of the building can also be interpreted as the petrification of primeval tree-ferns. On the other hand, it is the trained eye that is more likely to notice structural feats like the single-span bridges inside and out, in fact the technical tightrope act generally, in which the otherwise unsupported strips of space provide each other with mutual sustenance. But as with the Fire Station, what looks so frightfully complicated on paper, turns out in the finished building to be surprisingly clear and simple. The only thing in which this architecture luxuriates is the spatial indulgence of pure emptiness. Nothing disturbs the asceticism, every detail is subordinated to the linearity of the whole. At the same time, however, the space enclosed here within walls and ceilings seems to be filled with inner movement which places the building in a kind of directionless, virtual, spatial flux, as if all the elements were pursuing secret goals. Immovable property – the term seems hardly applicable to Zaha Hadid's buildings, which have evolved beyond this stage.



Testo di Mario Pisani
Fotografie di Szántó Tamás

Imre Makovecz

Centro culturale di Makó,
Ungheria

Progetto: Imre Makovecz
Collaboratori: Ágnes Kravár, Judit V. Gerencsér, Nathalie Grekofsky, István Kövér, Károly Nagy, Erzsébet Várlaki
Interni: Gábor Mezei
Struttura: Csaba Harsányi, László Pongor
Impianti: Pál Kovács
Ingegneria elettrica: László Villányi
Scene: Ferenc Vajda; Ferenc Böhler (impianti teatro)
Esecuzione: Ferroép RT. (AG), Építésmester RT. (AG)

Particolarmente interessante, nell'ultima realizzazione di Makovecz, la combinazione dei materiali: il basamento in intonaco su cui si innesta sia l'ardesia che protegge il ventre rigonfio della sala teatrale che le superfici di cristallo delle torri le cui forme inusuali funzionano da richiamo per la piccola comunità di coltivatori interessati alla cultura e allo spettacolo.

Particularly interesting in the latest accomplishment by Makovecz is his combination of materials: the plaster base onto which is grafted both the slate that protects the swollen belly of the auditorium, and the glass surfaces of the towers whose unusual forms act as a landmark to the small community of farmers interested in culture and entertainment.

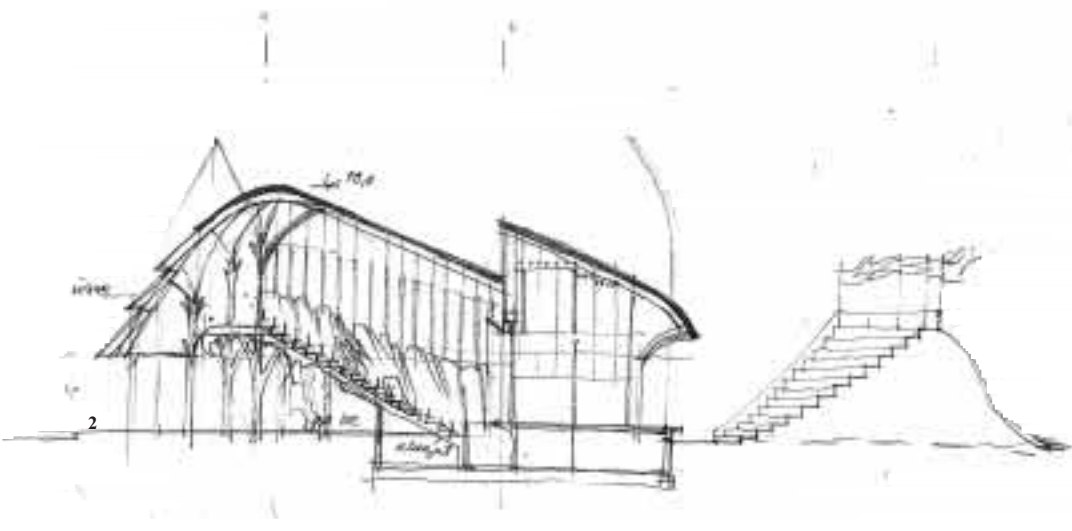
L'associazione dei coltivatori di cipolle di Makó, un piccolo centro nel sud del Paese, ai confini con la Romania, poco distante da Szeged di cui si rammenta il duomo ricostruito in stile neoromanico, decise di realizzare negli anni Trenta una Casa della cultura, grazie al contributo di Ferenc Erdei, esponente del partito agrario, come annota Makovecz nelle note di progetto. La costruzione però venne distrutta negli anni dell'occupazione sovietica. Al suo posto oggi ne è stata edificata un'altra, caratterizzata dal linguaggio organico che articola e plasma la nuova architettura ungherese. La costruzione ingloba una parte delle rovine, a memoria di ciò che è avvenuto. L'impianto si sviluppa attraverso un vasto corpo centrale, ricoperto da un tetto a falde in legno multistrato e scandole di ardesia che formano il manto di copertura, bordato da quattro torri in gran parte vetrate, una sorta di fiori luminiscenti, che contengono i vani scala e alcune sale destinate alla lettura. Un'ampia sala teatrale, che comunica la sensazione di stare sotto un veliero rovesciato, ospita seicento spettatori. È dotata di guardaroba e fossa per l'orchestra e si trova nella parte posteriore del volume che contiene anche altri ambienti destinati a feste e a gare di ballo. La parete posta alle spalle del palcoscenico può venire sollevata in modo da permettere rappresentazioni all'aperto impiegando il medesimo palco. Particolarmente interessante la combinazione dei materiali: il basamento in intonaco bianco su cui si innestano con dolcezza sia l'ardesia che protegge il ventre rigonfio sia le superfici di cristallo le cui forme inusuali funzionano da richiamo per la piccola comunità di coltivatori interessati alla cultura e allo spettacolo. L'opera di Makovecz appartiene a un filone che attraversa il nostro secolo e supera la contraddizione tra neomoderno e postmoderno, recuperando i migliori fermenti della tradizione costruttiva del luogo. Un filone che possiamo ritrovare anche nell'Italia negli anni Cinquanta, con le architetture di Gardella e di Ridolfi. Inoltre nelle sue composizioni possiamo leggere in filigrana sia la grande lezione di Wright, che qui appare con particolare forza nella simulazione del bosco dove i pilastri-alberi sostengono la copertura, sia quella di Steiner, in particolare nell'articolazione del volume basamentale delle torri, unita alla tematica della tradizione culturale ungherese che il progettista, particolarmente sensibile alla costruzione intesa come soglia tra la terra e il cielo, riesce a recuperare pienamente, fornendo a essa una sponda certamente non conservatrice. In questo caso ci sembra di cogliere una sorta di garanzia per coloro che vivono in questo piccolo centro che le loro radici non verranno tagliate e disperse al vento. L'abilità dell'autore consiste nella capacità di sintetizzare i diversi messaggi con grande forza e capacità di espressione.

In the Thirties, the onion-growers association of Makó, a small center in southern Hungary on the border with Romania (not far from Szeged and its neo-Romanesque cathedral), decided to build a cultural center. As recorded by Makovecz in the project notes, this was achieved

Text by Mario Pisani
Photographs by Szántó Tamás

Cultural Center at Makó,
Hungary

Project: Imre Makovecz
Collaborators: Ágnes Kravár, Judit V. Gerencsér, Nathalie Grekofsky, István Kövér, Károly Nagy, Erzsébet Várlaki
Interiors: Gábor Mezei
Structural engineering: Csaba Harsányi, László Pongor
Systems : Pál Kovács
Electrical engineering: László Villányi
Scenery: Ferenc Vajda; Ferenc Böhler (stage machinery)
Contractor: Ferroép RT. (AG), Építésmester RT. (AG)



1 Veduta dall'alto dell'edificio che sostituisce la Casa della cultura degli anni Trenta, distrutta negli anni dell'occupazione sovietica, pur inglobandone alcune rovine. In evidenza due delle quattro torri vetrate, contenenti i vani scala e le sale per la lettura, e il corpo centrale con copertura a falde in legno multistrato e scandole di ardesia.
2 Studio di sezione attraverso il corpo centrale (si notano i pilastri-alberi che sostengono la copertura) e schizzo di un vano scala.
3 Scorcio angolare dell'edificio.

1 Aerial view of the building which replaces the 1930s Cultural Center destroyed during the Soviet occupation, whilst incorporating some of its ruins. Clearly visible are two of the four glazed towers, containing the stair wells and reading rooms, and the central block with its pitched roof in multilayer wood and slate tiles.
2 Study of a section through the central block, showing the tree-pillars supporting the roof, and sketch of a stair well.
3 Corner view of the building.



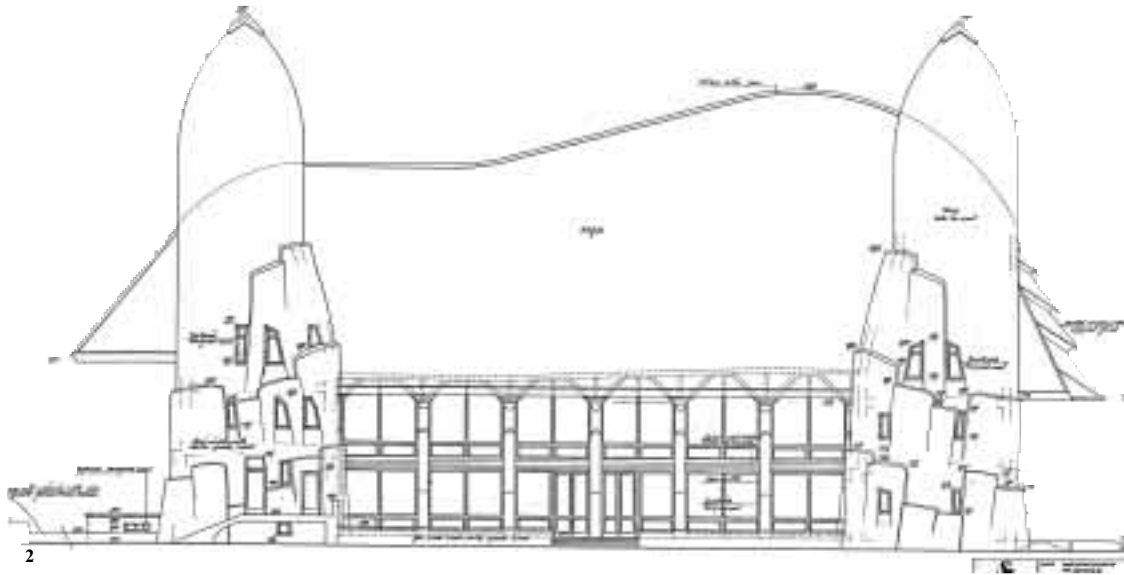
1

1 Veduta dell'atrio centrale.
Nell'edificio si trovano anche
una caffetteria e
ambienti riservati a circoli
e associazioni.

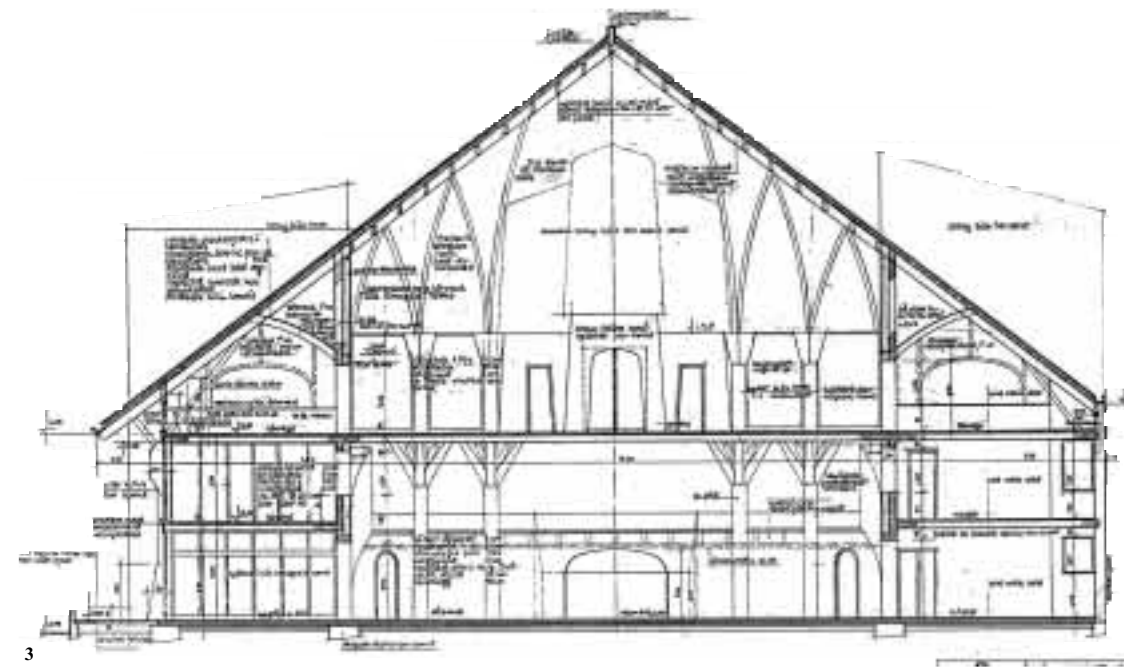
1 View of the central hall.
Also located in the building
are a cafeteria and
rooms reserved for clubs
and associations.

2, 3 Sezioni longitudinale
e trasversale.

2, 3 Longitudinal and cross-
sections.



2



3

with the aid of Ferenc Erdei, a member of the agrarian party. The construction was, however, destroyed during the Soviet occupation. Today, another has been erected in its place using the organic language that moulds new Hungarian architecture. The new construction incorporates part of the ruins, in memory of what happened.

The plan is developed through a vast central block, covered with a plywood and shingle slate gable roof that forms the mantle, edged with four towers mostly in glass that resemble luminescent flowers; these contain the stair wells and some reading rooms. The large theatre hall seats 600 spectators and creates the impression of being beneath an overturned sailing ship. It has a cloak-room and orchestra pit and is situated to the rear of the building, as are other rooms used for parties and dance competitions. The wall behind the stage can be raised for open-air performances on the same stage.

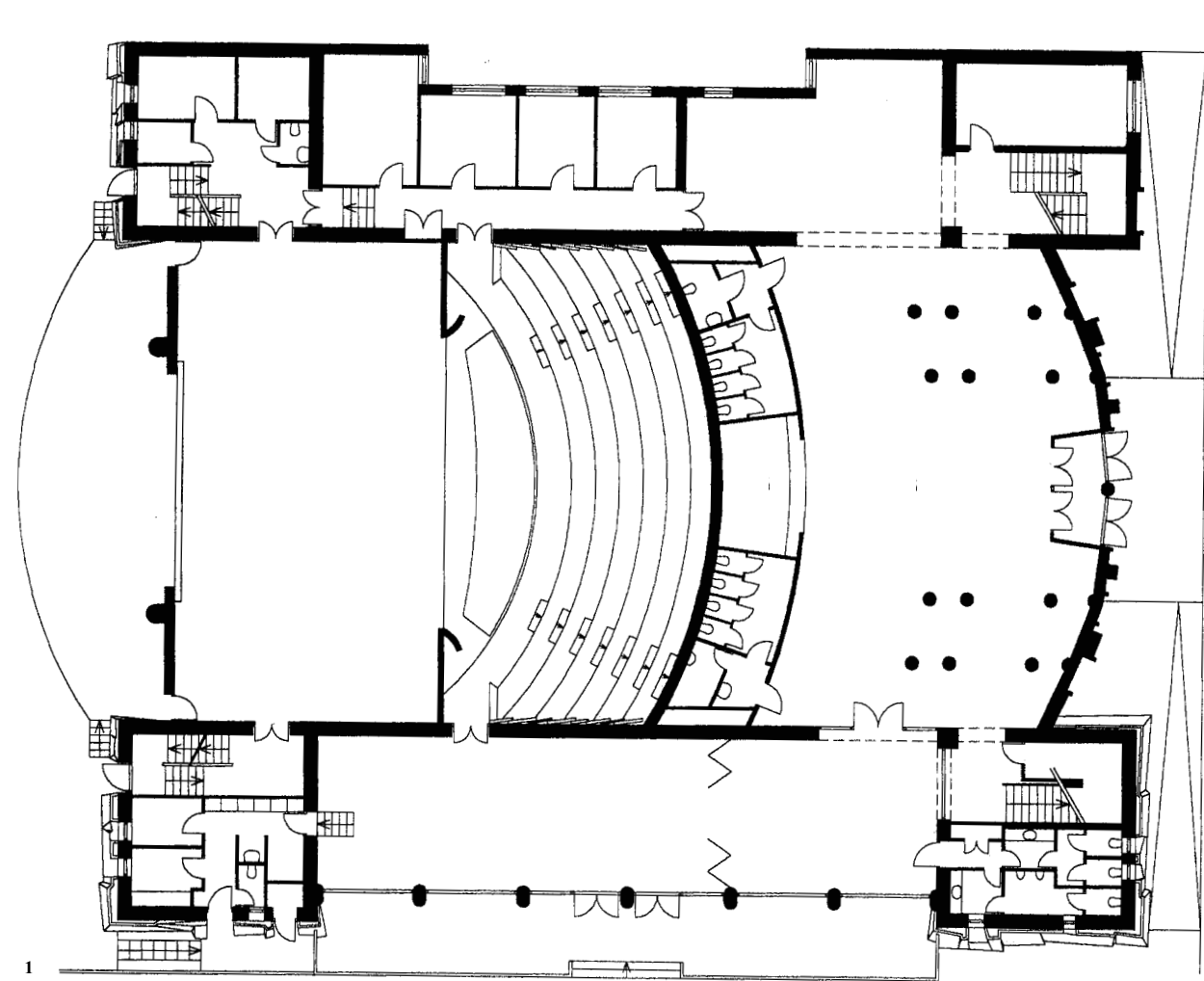
The combination of materials chosen is particularly interesting: the base is in white plaster, onto which are gently juxtaposed the slate – that protects the bulge – and the unusually shaped glass surfaces which attract the small community of farmers interested in culture and entertainment.

Makovecz's work lies within a current that has been present throughout this century, one that overcomes the contradiction between neo-modern and post-modern, reliving the most exciting moments of the local building tradition. This current was also to be found in the Italy of the Fifties, in the architecture of Gardella and Ridolfi. The great lessons of Wright and Steiner can be sensed in its compositions – the former's being seen clearly in the simulated wood with tree-pillars supporting the roof, the latter's in the division of the base of the towers. All is combined with the theme of Hungarian cultural tradition which the designer – highly sensitive to the construction perceived as passage between earth and sky – manages to apply in full, providing a far from conservative edge. In this case there seems also to be a sort of guarantee for those who live in this small center that their roots will not be cut and scattered to the wind. The designer's skill lies in successfully synthesising the various messages with great force and ability of expression.

Pagina a fronte: particolare dei
pilastri-albero che sorreggono
le capriate in legno del tetto.
Costituiscono insieme alle torri
vetrate un evidente rimando
a elementi naturali.

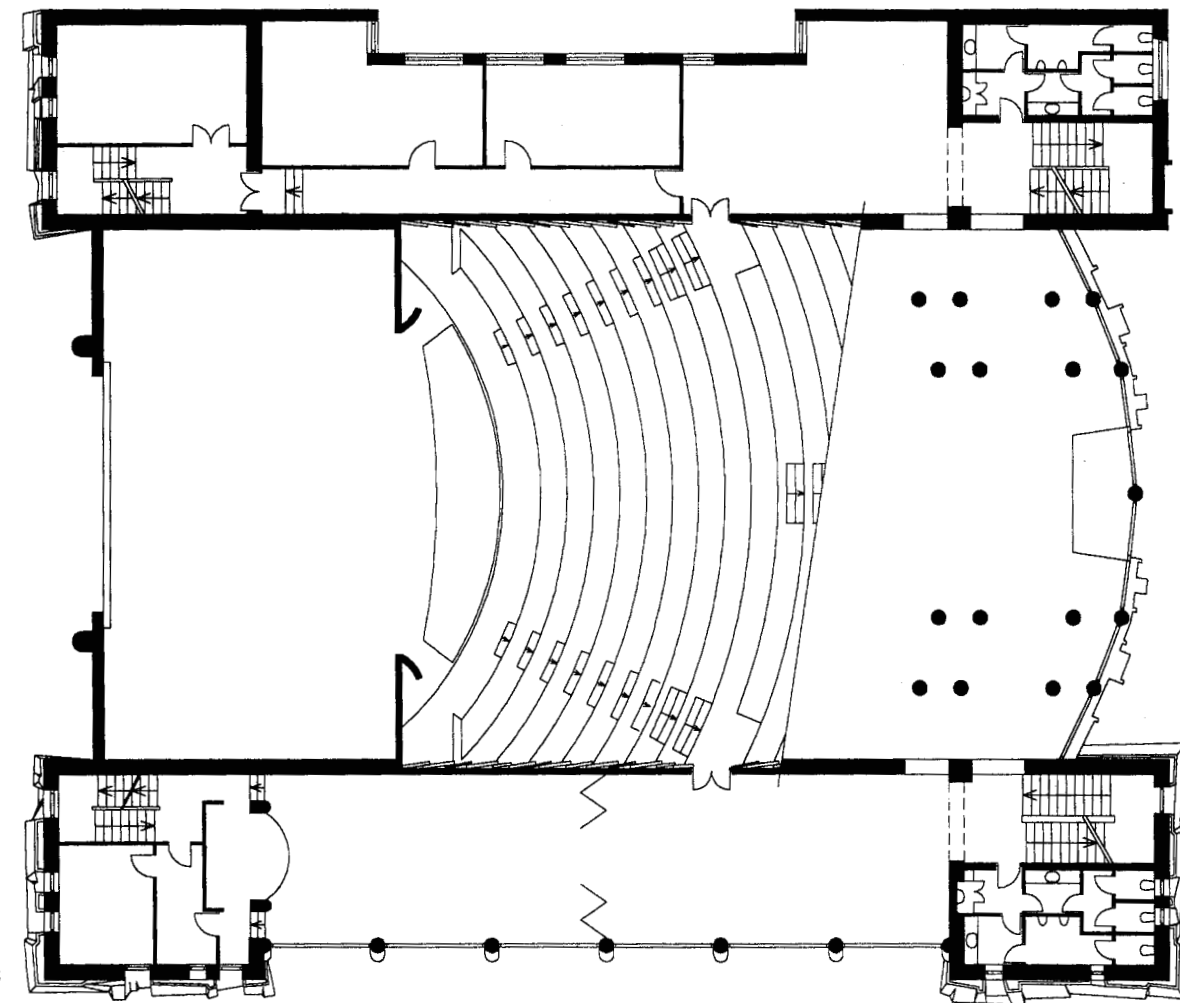
Facing page: detail of the tree-
pillars supporting the wood
trusses of the roof. Together
with the glazed towers, they
present striking references
to elements existing in nature.





1, 2 Pianta del piano terra e del primo piano del Centro. La sala teatrale, che può contenere seicento spettatori, è collocata nella parte posteriore dell'edificio, che ospita anche grandi ambienti per feste e gare di ballo.
3 Sedie nel corpo centrale.

1, 2 Ground and first floor plans of the the Center. The theatre auditorium, which can seat six hundred, is situated in the rear part of the building, which also contains large rooms for festivities and dancing contests.
3 Chairs in the central block.



Pagina a fronte: due scorci della sala teatrale, dotata di guardaroba e fossa per l'orchestra. La parete di fondo della sala, alle spalle del palcoscenico, può essere sollevata per consentire di effettuare rappresentazioni all'aperto.
Facing page: two perspective views of the auditorium, complete with cloakroom and orchestra pit. The end wall at the back of the stage can be raised to permit open-air performances.



Parco della Villa comunale di Napoli, Atelier Mendini. Il recente restauro di Napoli è stato al centro di una lunga polemica da parte delle forze politiche ma anche dei professionisti del settore. Ed è sfociato in una vera e propria battaglia sulla quale abbiamo cercato di fare chiarezza con questo piccolo dossier, che intende inquadrare meglio un caso che riteniamo per certi versi emblematico del problema dell'architettura a confronto con l'integrazione in strutture preesistenti.

***Villa Comunale park in Naples, by Atelier Mendinil.** The recent restoration in Naples has become a storm centre among the political powers but also in architectural circles. Now it has escalated into a pitched battle, which this small dossier attempts to sort out. Our intention is to bring into focus a case which we believe to be in some ways symptomatic of the whole problem of how architecture should or should not be integrated into existing structures.*

François Burkhardt **Costruire (a Napoli) è un po' morire** *Building (in Naples) is a bit like dying*

L'architettura, a quanto si dice, va crescendo in immagine e importanza. In pochi anni è diventata uno strumento di promozione delle grandi ambizioni politiche, ma anche una trappola per operazioni più modeste. Le passioni che si scatenano in materia d'architettura finiscono con l'esserle fatali. Tanto più quando acquistano una dimensione popolare. In questo caso si rivoltano contro di essa diventando nemiche del suo aggiornamento. È quello che accade a Napoli in occasione del restauro del parco della Villa comunale, a cura di Alessandro e Francesco Mendini. Il fenomeno è diffuso, soprattutto dove il patrimonio storico è vasto e il problema dell'architettura – come quello dell'ambiente – si confronta costantemente con l'integrazione in strutture preesistenti. In Italia innanzitutto attraverso l'eterna lotta sui valori e i danni provocati dall'architettura nel confronto con la storia. Un tema certamente significativo ma a doppio taglio. Che, come vedremo, finisce con il mettere tutti contro tutti invece di fare dell'architettura l'elemento di coesione e integrazione sociale che dovrebbe essere. Dopo la battaglia intorno al concorso del Teatro la Fenice a Venezia, ancor oggi incerta, quella contro il progetto di Frank Gehry per la sistemazione di piazza Sant'Agostino a Modena e quella contro il raffinato intervento di Giancarlo De Carlo nel centro storico di Urbino (per citare solo le più note) ecco il caso del parco della Villa comunale di Napoli, sintomatico della situazione in cui si vengono a trovare il comparto professionale, politico e amministrativo di fronte a un intervento al di fuori della tradizione. Ma vediamo qual è a Napoli la materia del contendere. L'amministrazione, sotto l'impulso dell'apertura nei confronti del cittadino voluta dal Sindaco, decide di restaurare il parco per motivi imprescindibili di igiene e di manutenzione. Questo parco, noto come Villa comunale, molto popolare e collocato in riva al mare, circondato da strade molto trafficate che lo separano dal lungomare, non è soltanto amato e frequentato: è anche l'esempio storico di una ricca vegetazione messa a dimora a partire dalla fine del Settecento per volere di Ferdinando IV dall'architetto Carlo Vanvitelli, che fece ricorso al maestro giardiniere Felice Abbate. In questo complesso troviamo la Stazione zoologica con un ricco acquario e il Circolo della stampa costruito dall'architetto razionalista Cosenza (che purtroppo ha subito alterazioni negli anni Cinquanta) ma soprattutto uno splendido padiglione per orchestra restaurato all'inizio degli anni Novanta, un ex ufficio postale trasformato in direzione del parco, un brutto edi-

ficio anodino costruito negli anni Sessanta e un padiglione-bar. Il Sindaco era in cerca di uno studio di livello internazionale. I suoi consulenti avvertirono la necessità di 'ravvivare' le pubbliche relazioni dell'amministrazione attirando dei grandi nomi verso la città di Napoli, adottando incondizionatamente una politica praticata prima dalle città di Berlino e di Parigi, poi da Barcellona e da molte altre. Consapevoli che i grandi nomi creano un incremento d'immagine, scelsero i fratelli Mendini, noti architetti e designer. La loro manifestazione "Artinmosaico" (voluta dal Soprintendente Zampino a Palazzo Reale), che aveva fatto sorgere in una piazza napoletana una piccola costruzione tutta rivestita di mosaico e affascinato pubblico e amministrazione; già conteneva un certo numero di 'segni' riutilizzati poi dagli architetti nella Villa comunale. Queste le motivazioni della scelta dello studio, il quale doveva soddisfare il briefing dell'amministrazione: recintare il parco e costruire alcuni piccoli chioschi con funzioni di bar e toilette pubbliche. Questo tipo di intervento corrisponde a ciò che lo studio milanese sa fare bene: il design (recinzione, lampade di vario tipo) e la microarchitettura (chioschi decorati). Per di più la fama dei fratelli Mendini è ben affermata internazionalmente. Innanzitutto vengono da Milano. Poi bisogna riconoscere ad Alessandro Mendini un talento da 'stregone'. Egli sa affascinare affrontando problemi fondamentali attraverso una sperimentazione di cui non si conoscono né la portata né l'obiettivo, ma che è dotata di un'ironia pronta a rivoltarsi anche contro se stessa. Per esempio con la rivendicazione dell'"elogio della banalità" o con la proposta del "design pittorico". Entrambe le strade sono state praticate da Mendini alla Villa comunale, un progetto che ha suscitato dibattiti difficili e spesso reazioni violente tra gli specialisti e i professionisti. Le polemiche napoletane sul progetto non sorprendono chi segue il lavoro teorico di Mendini. Rammentiamo inoltre che sotto la sua poesia e la sua estetica si nasconde una forza tremenda: quella della destabilizzazione dei dogmi. Che è la sua forza ma che rappresenta anche un rischio per chi gli si associa in simili avventure. In molti casi si è dimostrata una scelta di successo (si vedano i progetti per Alessi e Swatch, il museo di Groningen). Quanto ai pubblici dibattiti, essi sono certamente una provocazione, come sappiamo di altri progetti degli stessi autori. Probabilmente il presidente della Commissione edilizia integrata del Comune di Napoli, Benedetto Gravagnuolo, ha ragione quando ipotizza che



Qui sopra: l'ingresso principale alla Villa comunale da piazza Vittoria (lato corto). Il basamento della cancellata è di pietra lavica. Nella cancellata si alternano i lampioni con i pali più piccoli della stessa forma, realizzati in ferro tornito a fuso con un particolare processo produttivo. Sono colorati in oro, mentre i pannelli della cancellata sono blu scuro. Le statue restaurate sono di raffinata fattura settecentesca e fanno parte della lunga storia statuaria della Villa (tutte le foto sono di Francesco Jodice).

Above: the main entrance to the Villa Comunale from Piazza Vittoria (short side). The base of the railings is in lava stone and along these railings lamp-posts alternate with smaller poles of the same shape, made of turned iron cast in a special production process. The poles are coloured in gold, whilst the panels on the railings are dark blue. The restored statues by distinguished eighteenth-century craftsmen belong to the Villais long tradition of statuary (all the photographs by Francesco Jodice).

In basso: veduta della cancellata dal lato mare, su via Caracciolo. Si noti la decorazione floreale e mimetica realizzata con tondi di ferro curvato e saldato alle barre verticali dei pannelli. All'interno, il grande edificio neorinascimentale dell'Acquario, sede della Stazione zoologica.

Below: view of the railings from the sea side, on via Caracciolo. Note the floral and mimetic decoration created with curved iron rods and welded to the vertical bars of the panels. Inside, the large neo-Renaissance building houses the Aquarium, in which the Zoological Department is located.



A destra: uno dei tre chioschi con funzione di bar, chiamato “Châlet giallo”, visto dal lato mare. Gli altri due, di altre forme, sono uno rosso e uno azzurro. Materiali: mosaico, pietra lavica, vetro colorato, ceramica, logos, alluminio. Pagina accanto: la planimetria completa del parco. A destra è evidente il grande viale settecentesco di Carlo Vanvitelli e i molti edifici introdotti nel tempo in varie posizioni, fino all’epoca razionalista. La nuova cancellata che perimetra l’intero parco misura 2500 metri e contiene ventisette cancelli. Sono visibili in basso, lungo via Caracciolo, i nuovi chioschi (rosso, azzurro e giallo a partire da sinistra) sul lato mare. Essi sostituiscono delle baracche-bar già esistenti.

Right: one of the three kiosks serving as bars, known as the “Yellow Châlet”, seen from the sea side. Of the other two, which are different in form, one is red and one is pale blue. Materials: mosaic, lava stone, coloured glass, ceramic, logos, aluminium. Opposite: complete layout of the park. Clearly visible on the right are the broad eighteenth-century avenue by Carlo Vanvitelli, and the numerous buildings introduced in the course of time in various positions, up till the rationalist period. The new railings enclosing the whole park are 2500 metres long and contain twenty-seven gates. Visible at the bottom, along via Caracciolo, are the new kiosks (red, pale blue and yellow, from the left) on the sea side. These replace the previous bar-stalls.



un’indagine tra la popolazione rischia di essere fatale agli intellettuali, che il “Kitsch mendiniano” piacerà al pubblico (*Corriere del Mezzogiorno*, 22 maggio 1999). Proprio qui sta l’intento dei fratelli Mendini e la trappola che essi tendono ai tradizionalisti. Non a caso questi ultimi parlano di una Disneyland, di una Las Vegas napoletana, e Mendini risponde che proprio questi luoghi sono stati oggetto di riflessione profonda sul rinnovamento dell’architettura da parte, per esempio, di Robert Venturi. A questo punto si crea uno schieramento comprendente gran parte di quegli enti che hanno per scopo istituzionale proprio quello di proteggere il patrimonio culturale da simili interventi (Italia nostra, Fondazione Napoli 99, Fondo per l’Ambiente Italiano), ma anche gran parte dei professionisti e di alcuni personaggi della facoltà di Architettura; il che mi sembra particolarmente preoccupante.

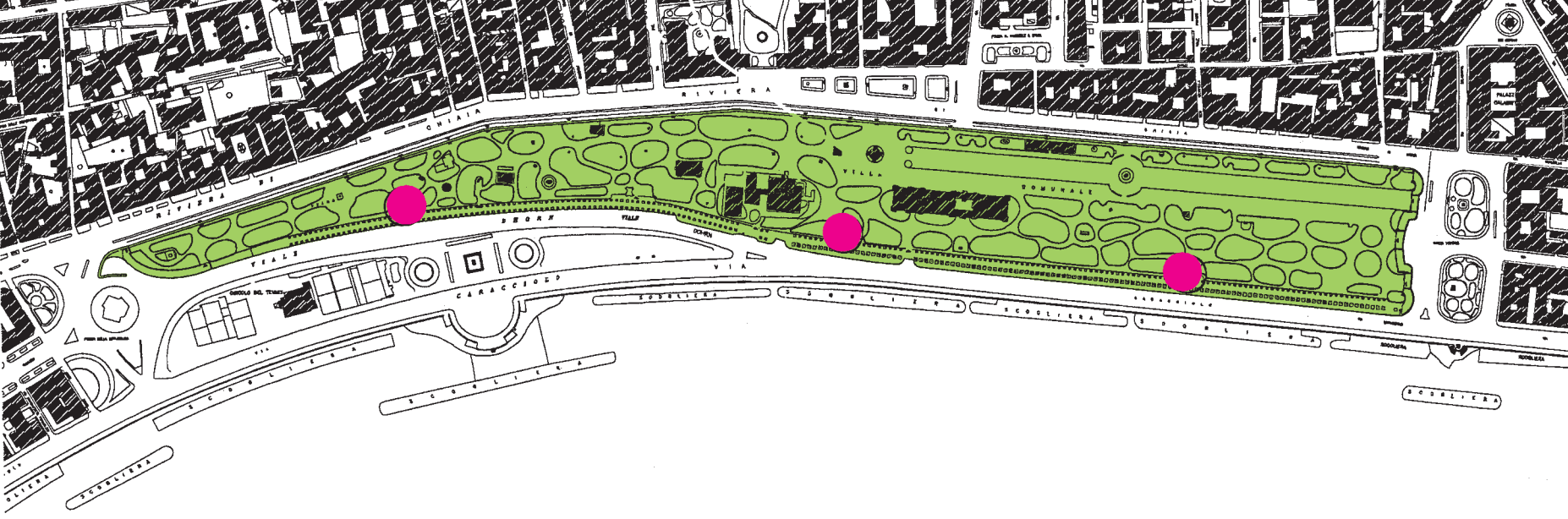
Le ragioni addotte da questi ultimi sono anche di altra natura: gli architetti a Napoli lottano per la sopravvivenza in una regione dove ottenere un incarico in modo onesto e sulla base del proprio talento è cosa rara. Essi rimproverano all’amministrazione comunale di non aver svolto né consultazioni né concorsi. Ci si può chiedere se per realizzare la recinzione di un parco, metterci dei lampioni e aggiungere tre chioschi (che a Napoli chiamano châlet) ci voglia un concorso d’architettura, tenendo presente che il resto del briefing riguardava problematiche relative alla botanica e alla scelta del terreno adeguato. Di fronte alla miseria degli incarichi pubblici agli architetti locali, la loro virulenta opposizione al progetto è certamente comprensibile. Tanto più che Napoli vanta un buon numero di architetti di talento, di storici e di critici. Là dove il tema delle “mani sulla città” (per citare il film di Francesco Rosi) è ancora di piena attualità, ci si può solo stupire di questo stato di cose, soprattutto conoscendo la situazione di disastroso degrado strutturale del centro storico e il numero degli edifici chiusi, privi di nuovi utilizzi.

Quanto alle accuse di assurdità alla recinzione del parco che impedisce la vista sul mare, direi che si tratta piuttosto della vista su una grande arteria rumorosa e inquinante, sullo sfondo – è vero – di un paesaggio sontuoso. Ma allora perché non interrare la strada lungo la costa, sul lato del parco, dando così a quest’ultimo quell’accesso al lungomare tanto agognato dal Sindaco? Perché accontentarsi del modesto intervento provvisorio del Molo Beverello al porto, e non dare alla città dei segni evidenti, passando dai ‘piccoli’ ai ‘grandi’ lavori, di cui la stessa ha urgente bisogno, dando il via ai concorsi tanto attesi? In fondo la risistemazione della Villa comunale fa parte dei ‘piccoli’ lavori. Non si può cogliere la portata delle polemiche sorte intorno al progetto se non tenendo presente la crescente frustrazione che accomuna istituzioni, professionisti e cittadini nel voler risolvere piccoli problemi senza affrontare socialmente, politicamente e urbanisticamente i grandi, che dovrebbero costituire l’obiettivo dei programmi politici. Di qui le polemiche esagerate e poco produttive. Mobilitare il Parlamento a Roma per la recinzione di un parco pubblico mi pare fuori luogo. Tanto più che la recinzione è elegante nella sua semplicità. Vista dalla piazza Vittoria incornicia armoniosamente le sculture esistenti e struttura visivamente l’insieme. Con i suoi ventisette portali non impedisce la libera circolazione dei cittadini dalle sei a mezzanotte. Quanto agli “oggetti di

design” dello studio Mendini, trovo eleganti le lampade (tre tipologie) che di notte diffondono una luce gradevole. Gli châlet invece hanno perso la forza e l’eleganza che conservavano ancora nei rendering al computer (pubblicati in *Domus* 813, p. 59). Con la semplificazione hanno perso in parte la qualità di immagine unificante, forse anche per la realizzazione troppo frettolosa e approssimativa in rapporto al progetto. Si tratta di un tentativo senza dubbio interessante e coraggioso, che merita una critica più preparata a questo tipo di estetica. Ma soprattutto maggiore tolleranza e maggiore attenzione nei confronti della diversità. In nessun modo gli interventi alterano in senso mendiniano la bellezza del luogo, penalizzata caso mai non dall’architettura ma da una mutazione vegetale estranea alla responsabilità degli architetti.

Architecture, it would seem, is growing in image and importance. In a matter of years it has become a tool for the promotion of grand political ambitions, but also a trap for more modest projects. The passions roused by the subject of architecture end up by being fatal to it, especially when they assume a popular dimension. In this case they revolt against architecture itself and become enemies of its renewal. That is what has happened in Naples with the restoration of the Villa Comunale park, by Alessandro and Francesco Mendini. The issue is a widespread one, particularly where historic heritages are vast and architecture – like the environment – has to wrestle constantly with the difficulties of fitting into existing structures. This is particularly true in Italy, where the values of architecture and the damage wrought by it in the light of history are forever at loggerheads; certainly a significant argument but a double-edged one. And, as we shall see, it eventually draws everyone into conflict with everyone else, instead of making architecture the element of social cohesion and integration which it ought to be. Following the battle over the competition for the Fenice theatre in Venice, the outcome of which is still uncertain, the controversy sparked by Frank Gehry’s project for the rebuilding of Piazza Sant’ Agostino at Modena, and the campaign waged against the elegant work of Giancarlo De Carlo in the historic centre of Urbino (to mention only the best known), we now have the case of the Villa Comunale park in Naples. This latest row is symptomatic of a professional, political and administrative alliance confronted by a project unaligned to tradition.

But let us see what the dispute in Naples is really about. The city council, in keeping with the policy of openness to citizens introduced by the Mayor, decided to restore the park in question, for indispensable reasons of hygiene and maintenance. Known as the Villa Comunale, this park is a very popular spot, located near the sea-front but surrounded by heavily congested streets that separate it from the promenade. It is not only much loved and frequented, but is also the historical example of a rich variety of trees planted at the end of the 18th century. The park was laid out to meet the wish of Ferdinand IV, by the architect Carlo Vanvitelli, who in his turn enlisted the aid of the master-gardener Felice Abbate. Situated in it are the zoological building with its fine aquarium, and the Press Club, built by the rationalist architect Cosenza (and unfortunately altered in the 1950s).



More important, however, are the splendid bandstand, restored in the early 1990s, a former post office converted into the park director’s office, an ugly anodyne building erected in the 1960s, and a pavilion-bar. The Mayor was looking for a partnership of international repute. His consultants sensed the need to revive the council’s public relations by attracting big names to Naples and unconditionally espousing a policy pursued first by the cities of Berlin and Paris, then by Barcelona and many others. Aware, too, that big names are image-boosters, they chose the Mendini brothers, who are well-known architects and designers. The Mendinis’ “Artinmosaico” exhibition (wanted by the Superintendent Zampino to Palazzo Reale), for which a small construction entirely clad with mosaic, erected in a square in Naples, had caught the public’s and the council’s fancy, contained a number of features that were later to be re-used by the architects at the Villa Comunale. Hence the Council’s choice of this firm to fulfil the brief, which was to enclose the park and construct a number of small kiosks in it, for use as bars and public toilets. And in effect what the Mendini partnership is really good at is design (the enclosure, lamps of various types) and micro-architecture (decorated kiosks). Moreover, their fame is internationally established.

To start with, they come from Milan. Further, Alessandro Mendini has to be recognized as a good “witch-doctor”, with the capacity to arouse fascination. At the same time he knows how to address core issues through experimentation, unknown in its compass or aims but with an irony inclined to rebel even against itself. For example, by proclaiming a “eulogy of banality” or “pictorial design”. Both roads have been followed by the Mendinis in the Villa Comunale park, which in architectural circles have sparked difficult debates and often violent reactions. So the Neapolitan controversy over this project comes as no surprise to anybody familiar with Alessandro Mendini’s theoretical work. Moreover it must be remembered that hidden beneath his poetry and aesthetic is a tremendous power: to destabilize dogmas. It is his forte, but also a risk for those choosing to associate with him in adventures of this sort. Such choices have in many cases proved successful (witness Alessi, Swatch, the Groningen museum). As for the public debates, they are certainly a provocation, as we know from other projects by the same architects.

Probably the president of the Building committee for the Naples City Council, Benedetto Gravagnuolo, is right in supposing that a survey among the population could be fatal to the intellectuals, and that “Mendini-style Kitsch” would go down well with the public (Corriere del Mezzogiorno, 22 May 1999). This is indeed where the Mendini brothers’ intentions lie, and it is also the trap laid by them for the traditionalists. Significantly, the latter complain of a Disneyland, of a Neapolitan Las Vegas, while Mendini retorts that these very places have been the subject of profound reflection on the renewal of architecture by, for instance, Robert Venturi. At this point a front is created, which includes a large part of those bodies (Italia Nostra, Fondazione Napoli 99, Fondo per l’Ambiente Italiano) whose institutional purpose is to protect the cultural heritage from works of this kind. But it is also backed by many professionals and people in the Faculty of Architecture – which is something I find particularly disturbing.

The objections raised by these people are also of another kind: architects in Naples have to struggle for survival, in a region where commissions are seldom obtained by honesty and qualified talent. The objectors are annoyed with the city council for having held neither consultations nor competitions. One might wonder whether the designing of park railings, lamp-posts and an additional three kiosks (which in Naples are called châlets) really needs to be announced as an architectural competition, considering that the rest of the brief had to do with botany and the choice of soils. Faced with the dearth of public appointments to local architects, the virulent opposition to the project is certainly understandable. And all the more so when Naples can boast a fair number of talented architects, historians and critics. Where the theme of “hands on the city” (to quote Francesco Rosi’s film), is still a very topical issue, one can only be surprised at this state of affairs, especially in view of the disastrous structural degradation of the city’s historic centre and the number of buildings in it that are closed and unused.

*As for the accusations of absurdity levelled at the enclosure of the park which blocks the view of the sea, I would say that the obstructed view is more that of a wide and noisy, pollutant main road, albeit against the background of a sumptuous landscape. But then, why not cover the road along the shore and give the park that access to the sea front that the Mayor craved for? Why be content with the modest provisional work done on the Beverello Pier in the Port, instead of giving the city clear indications of an escalation from ‘minor’ to ‘major’ developments – which is what it urgently needs – by implementing the long-awaited competitions? After all, the retouching of the Villa Comunale belongs among the ‘minor’ works. One cannot grasp the magnitude of the argument about architectural design in this context without bearing in mind the mounting frustration felt by institutions, professionals and citizens as a result of attempts to address minor problems without tackling – from the social, political and planning point of view – the major ones, which ought to be the purpose of the city’s political programmes. Hence the exaggerated and unproductive polemics. To mobilise Parliament in Rome about the enclosing of a public park seems to me to be stretching the point. Apart from the fact that the enclosure is an elegant achievement in its simplicity. Seen from Piazza Vittoria, it harmoniously frames the existing sculptures and visually pulls the complex together. With its 27 gates, it cannot be said to impede the free circulation of people from six till midnight. As for the “objects of design” produced by the Mendini architects, I find the lamps (of three types) elegant. At night they diffuse an agreeable light. The châlets on the other hand have lost the impact and elegance of their computer renderings (published in *Domus* 813, p. 59). Simplification has in part deprived them of their quality as a unifying image, perhaps due also to haste and approximation in interpreting the original designs.*

It is, though, without doubt an interesting and courageous attempt, which deserves criticism better qualified to appreciate aesthetics of this kind but, above all, greater tolerance of and attention to difference. In no way do these projects spoil the beauty, in the Mendinian sense, of the site which is, if anything, marred not by the architecture but by a vegetal mutation beyond the architects’ responsibility.

Estratto dalla lettera al Sindaco di Napoli *Extract from the letter to the Mayor of Naples*

Caro Sindaco Bassolino,

Vorrei qui in breve fare qualche considerazione sul mio progetto per la Villa comunale di Napoli. Questa Villa è certamente un valore in se stessa, ma più in generale essa appartiene a quella categoria incantata dell'architettura chiamata 'Giardino'.

Un Giardino, protetto dal suo recinto che lo perimetra come una collana, è quell'oasi dove per definizione prendono corpo le più magiche visioni umane, nel loro ricordo con la natura e con l'infinito: è una proiezione fisica del Paradiso terrestre. [...] Dove perdersi fra un verde privilegiato incontrando statue, animali, sculture, padiglioni, grotte, fondali, sorprese, scherzi d'acqua, le illusioni, le ironie e le meraviglie dell'architettura miniata.

È sulla base di questo scenario meditativo e di gioia che abbiamo pensato al progetto della Villa comunale. Come dire: prendiamo bene atto del sito, ma nel contesto del restauro conservativo meticolosamente usato nella gran parte della Villa, andiamo oltre e introduciamo alcuni elementi appartenenti all'immaginario più vasto delle etnie dei giardini, interpretati con linguaggio contemporaneo. Questo, fra l'altro, ci veniva chiesto. [...] Ho applicato una precisa regia più sensibile a un rapporto alchemico con la storia piuttosto che ai documenti filologici, per quanto molto studiati. Non occorre descrivere lo stato di abbandono miserevole in cui è caduta la Villa negli anni, le sue innumerevoli ferite che l'hanno strappata dalla propria origine, comprese le grandi presenze del Circolo della stampa e dell'Acquario. Ora bisogna prendere atto che la Villa oggi è un patchwork, che il suo senso e valore stanno proprio in questo collage e come tale va affrontata, senza rimpianti. [...] Perché il Giardino, il suo ambiente e arredo urbano, deve cadere dall'alto severo, retorico e demagogico, rinunciare a fare con gli abitanti un gioco sentimentale ed emotivo di simpatia e di accoglienza, proprio come fosse la dilatazione intima e spontanea della loro casa privata?

È su questi pensieri che nascono la cancellata, i lampioni, e anche i tre padiglioni polimaterici con funzione di bar, ciascuno grande (o piccolo) come una stanza, che hanno sottili pareti di cemento perché il cemento oggi non è più un delitto ma è solo un tipo di terra, un materiale semplice, non tecnico, meno aspro del metallo. Hanno anche una pelle policroma con dei mosaici come le case pompeiane, che guarda caso preludono al neoclassico, ma che hanno anche tensioni verso l'ignoto. [...]

Culturalmente invece la discussione è aperta: risponde a un'ideologia precisa di intendere il restauro come fenomeno attivo, come dialettica fra parti diverse, come ascolto reciproco, atteggiamento che anche sul piano sociale e politico la nostra epoca sta così faticosamente cercando. [...]

Alessandro Mendini

Dear Mr Bassolino,

I would like here to make one or two points about my project for the Villa Comunale in Naples. This Villa is certainly a valuable asset in its own right. But more generally, it belongs to that enchanted category of architecture called 'Gardens'.

A Garden, protected like a necklace by its enclosing walls or railings, is that oasis where by definition the most magic of human visions are embodied, linked to nature and the infinite; it is a physical projection of earthly paradise. [...] Wandering among its privileged greenery we can encounter statues, animals, sculptures, pavilions, grottoes, backdrops and surprises, water follies and illusions, the ironies and wonders of a miniaturized architecture.

It is against this meditative and happy scenery that we framed our project for the Villa Comunale. Which is like saying: we are deeply aware of the site's beauty, but within the context of the conservational restoration meticulously pursued for most of the Villa, we go beyond and introduce a number of elements belonging to other wider imaginations of garden ethnics, interpreted in a contemporary idiom. This, moreover, is what we were asked to do. [...] I have adopted a precise approach more sensitive to an alchemical relationship with history than to philological documents, however carefully studied these may be.

It is not necessary to describe the wretched state of decay into which the Villa had sunk over the years, and the many wounds inflicted on it – not least the cumbersome presences of the Press Association and of the enormous Aquarium – that have wrenched it from its origins. Now it must be realised that the Villa today is a patchwork, that its sense and value lie precisely in this collage. And as such it should be treated, without regret. [...] Why must the Garden, its environment and urban furniture descend from on high, severe, rhetorical and demagogical, instead of establishing with the city's inhabitants a sentimental and emotive, welcoming and friendly relationship, just as if it were the intimate and spontaneous enlargement of their own private homes?

It is these thoughts that led to the railings, the lamp-posts, and also to the three multi-material pavilions serving as bars, each like a large (or small) room with thin concrete walls, because concrete today is no longer a crime but only a type of earth, a plain, non-technical material, less harsh than metal. The pavilions also have a polychrome skin with mosaics like the houses of Pompeii, which just so happen to be a prelude to neoclassicism, but which also reveal an inclination for the unknown. [...]

Culturally, the discussion is open: it responds to a precise ideology whereby restoration is seen to be an active issue, a dialectic between different parties, reciprocal listening, and an attitude sought with such difficulty by our time from the social and political point of view too. [...]

Alessandro Mendini

Parco della Villa comunale di Napoli, Atelier Mendini *Villa Comunale park in Naples, by Atelier Mendini*

Aldo Loris Rossi **Disincantamento e restaurazione *Disenchantment and restoration***

Lo scontro è iperbolico e cruento. Gli oppositori: “Il cosiddetto Rinascimento napoletano si infrange contro le sbarre della cancellata da finta favola della Villa comunale [...] di quegli châteaux da piccola Las Vegas mediterranea, da Disneyland di periferia”; “[...] il Sindaco si deve adoperare [...] affinché le sue perplessità ancora troppo timide si risolvano in un provvedimento di demolizione [...]”. Ribatte Mendini: “I critici? Quattro persone in lotta per il potere”; “se avessimo fatto cancellata e châteaux in ghisa finto antico con qualche falso ghirigoro, pochi avrebbero gridato allo scandalo”; “l'esistenza dei baroni negli atenei non è mai stata proficua, perciò scelgo di non insegnare nell'università”.

Ma qual è l'oggetto dello scandalo?

Il “Real Passeggio” di Chiaja realizzato da Carlo Vanvitelli nel 1779 era una versione mediterranea delle Tuileries: non aveva parterre de broderie, ma esibiva una vegetazione lussureggiante inquadrata da berceaux e treillages e un'eccellente statuaria settecentesca, che accoglieva dal 1791 il celebre gruppo del *Toro Farnese* (nel 1826 trasferito nel Museo Archeologico). Il lato mare non aveva recinzione, ma sedili per l'intera lunghezza (come appare nelle incisioni di Huber e Vianelli, 1845); verso terra, dodici edicole sostenevano la recinzione; all'ingresso est, due eleganti ‘casini’, destinati a caffè e biliardo con tetto praticabile ombreggiato da grandi tende a strisce bianco e azzurro. Nel 1811 e ‘34 il “Real Passeggio” venne prolungato in un “boschetto romantico”, arricchito di un tempietto neoclassico, una meridiana e un trottoir e, nel tempo, da altri padiglioni.

Mendini disegna recinzione, illuminazione e tre chioschi, puntando su un accattivante elementarismo: due padiglioni come “castelli turriti”, volumi chiusi e simmetrici, sormontati da coni dorati e da periscopi che assicurano uno skyline piramidale (evidente omaggio ad Aldo Rossi); il terzo, ad arcate, impreziosito da quinte scenografiche sovradimensionate, è stato mutilato (col consenso inspiegabile dell'autore) da una censura da condannare senza appello. Sono rivestiti di ceramica e mosaico ipercolorati e riflettenti (come se dovessero sfidare la nebbia per esser visti); la cancellata incorpora l'illuminazione ed è decorata con fioroni naïf, deludenti per chi si aspettava anche boccioli d'oro e foglie fucsia (essi formano una involontaria scaletta per i barboni che di notte, beffando i divieti, scavalcano e vanno a dormire nei due parchi Robinson); i gazebo all'esterno dei bar sono coperti di plastica, non ideale per le calure estive. I materiali naturali sono esclusi; tra natura e architettura ‘schizomorfa’ c'è cordiale incomunicabilità. Alla minaccia di demolizione

Mendini ha replicato: “Li abbattano pure, li costruirò altrove”; evidentemente sono oggetti indifferenti al *genius loci*.

Con questo lavoro il linguaggio di Mendini si sublima in archetipi che esplicitano il suo *iter* dal “progetto triste e grigio del razionalismo verso progetti arbitrari e festosi”. *Iter* che lo condusse a progettare la “casa banale” (1979) per l'uomo banale: “[...] non impegnativa, non drammatica, accattivante, rilassante”; e all'enunciazione dei suoi 47 *Addii* in *Post-avanguardia* (1980): “Addio al progetto morale, ... intellettuale, ... ideologico, ... didattico, ... utopistico, ... politico, ... urbanistico, ... ecologico, ... coerente, ... autentico,... significante, ... trascendente, ... di élite, ... di gusto, ... come novità ... (ecc.; infine), Addio al progetto in generale”. Dunque, un'anarchia non esplosiva e rivoluzionaria che serpeggia nella Modernità, ma al contrario implosiva e rinunciataria!

Tale *cupio dissolvi*, mentre sembra promettere un approdo felice a Dreamland, in realtà induce a una malinconica resa alla dittatura del kitsch. La “casa banale” in simil-vita, progettata a tavolino dall'architetto

radical in concorrenza con quella creata e vissuta dall'uomo-massa, equivale a un quadro naïf dipinto con meticolosa astuzia intellettuale: non sarà mai “autenticamente falso”, ma semplicemente un falso al quadrato! Il risultato non è “An architecture of Joy” (Morris Lapidus) poiché: “Raggiunto quel massimo di cattivo gusto che ci eravamo prefissati [...] lo stile non violento (rivela) la coscienza infelice dell'uomo-massa”, come osserva con acutezza e onestà lo stesso Mendini.

Dunque, alla “speranza progettuale” di Maldonado contestata da Mendini nei 47 *Addii*, egli non riesce a opporre che un “progetto infelice”. Le immagini rievocate ci assicurano che esse sono dei cari istinti, fantasmi innocui, oracoli muti perché hanno rinunciato ai responsi. Il “progetto banale”, mentre attinge la sua invincibile forza dal potere persuasivo del déjà-vu, raggiunge la sferica perfezione della tautologia e del silenzio!

The clash is hyperbolic and fierce. Says the opposition: “The so-called Neapolitan Renaissance has been smashed against the bars of the phoney fairy-tale railings of the Villa comunale [...] with its châteaux reminiscent of a quaintly Mediterranean Las Vegas, or suburban Disneyland”; “[...] the Mayor should endeavour [...] to shake off his still too timid doubts and issue a demolition order [...]”. Retorts Mendini: “The critics? A bunch of people fighting for power”; “if we had done the railings and châteaux in mock-period cast iron with a few fake scrolls, not many would have cried shame”; “university barons have never





Pagina precedente: uno dei grandi pali disegnati per il viale del Vanvitelli. Ognuno è alto 6 metri; il corpo illuminante è a riflessione interna. In questa pagina. In alto: veduta dall'interno della Villa verso il mare. In primo piano una delle tre tipologie di lampioni del complesso; in secondo piano una delle fontane storiche appena restaurate. In basso: lo "Châlet rosso". Ispirato come gli altri due al senso utopico delle micro-architetture da giardino, propone nella sua "mini-monumentalità" una memoria neo-classica e pompeiana. Come gli altri occupa la superficie di 30 mq e oltre al bar contiene i servizi igienici per il pubblico.

Previous page: one of the large poles created for the avenue originally designed by Vanvitelli. Each pole is 6 metres high; the lighting unit works by internal reflection. This page. Top: view from inside the Villa towards the sea. In the foreground is one of the three types of lamps featured in the complex; in the middle ground one of the various historic fountains recently restored. Below: the "Red Châlet". Inspired, like the other two, by the utopian sense of garden micro-architecture, its "mini-monumentality" is reminiscent of the neoclassical and of Pompeii. Like the others, it occupies a 30 sqm surface and in addition to the bar contains public conveniences.



been a good thing, therefore I prefer not to teach in universities". But what is the real cause of the scandal?

The "Real Passeggio", or Royal Walk, designed by Carlo Vanvitelli in 1779, was a Mediterranean version of the Tuileries: it had no parterre de broderie, but flaunted a luxuriant vegetation framed by berceaux and treillages and excellent eighteenth-century statuary; from 1791 it was home to the famous Farnese Bull group (transferred in 1826 to the Archaeological Museum). The sea side of the park had no railings, but seats all along it (as can be seen in the engravings of Huber and Vianelli, 1845); whilst on its land side, 12 shrines sustained the enclosure; next to the east entrance stood two elegant 'lodges'. Used as a café and billiard room, these buildings had practicable roofs shaded by broad blue and white striped awnings. In 1811 and '34 the "Real Passeggio" was extended into a "romantic copse", enriched with a neoclassical shrine, a sundial and a trottoir. In the course of time, other pavilions were added.

Mellini has designed an enclosure, illumination and three kiosks, concentrating on a would-be captivating elementariness: two of the pavilions, built like "turreted castles", are formed by closed and symmetrical volumes surmounted by gilded cones and periscopes which ensure a pyramidal skyline (in manifest homage to Aldo Rossi). The third, with archways and enriched by oversized stage sets, has been mutilated (with the architect's inexplicable consent) by a censorship to be condemned without appeal. These constructions are clad in hyper-coloured reflecting ceramic and mosaic (as if they had to penetrate thick fog to make themselves seen); while the railings incorporate the lighting and are decorated with large naïf flowers – a disappointment to those expecting golden buds too, and fuchsia leaves (incidentally, the decorations offer an involuntary ladder to tramps who climb in at night to sleep – strictly forbidden – in the two Robinson parks). The gazebos outside the bars are coated with plastic, hardly ideal for the summer heat. Natural materials are out. Between nature and a 'schizomorphous' architecture yawns a splendid incommunicability. Threatened with demolition, Mellini replies: "Let them knock them down if they like, I'll rebuild them elsewhere". Evidently these are objects indifferent to the genius loci.

With this work Mellini's idiom is sublimated in archetypes that map out his journey from the "sad drab design of rationalism towards arbitrary, festive works". A course that led him to design the "banal house" (1979) for banal man: "[...] non-committal, undramatic, engaging, relaxing"; and to the enunciation of his 47 Farewells in Post-avanguardia (1980); "Farewell to moral design, to the ... intellectual, ... ideological, ... didactic, ... utopian, ... political, ... town-planned, ... ecological, ... coherent, ... authentic, ... significant, ... transcendent, ... élite designing, ... of taste, ... as novelty ... (etc; finally), Farewell to design in general".

So this is not explosive and revolutionary anarchy creeping into Modernity: on the contrary, it is implosive and renunciatory!

This cupio dissolvi, while seeming to promise a happy arrival in Dreamland, in reality induces a melancholy surrender to the dictatorship of kitsch. The "banal house" for imitation life, designed on the drawing-board by the radical architect in competition with the one created and inhabited by mass-man, is equivalent to a naïf painting done with meticulous intellectual cunning: it will never be "authentically faked", but simply a fake with knobs on! The result is not "An architecture of Joy" (Morris Lapidus), because: "Having attained the maximum of bad taste which we had set out to achieve [...] the non-violent style (reveals) the unhappy conscience of the mass man", as Mellini himself acutely and honestly remarks.

So Mellini manages to counter Maldonado's "design hope", disputed by him in the 47 Farewells, with nothing more than an "unhappy design". The images evoked assure us that they are of dearly beloved, innocuous ghosts and dumb oracles, for they have sacrificed response. The "banal project", while drawing its invincible strength from the persuasive powers of the déjà-vu, attains the spherical perfection of tautology and silence!

Daniel Libeskind

Testo di Marco De Michelis
Fotografie di Stefan Müller

Museo Ebraico, Berlino

Progetto: Daniel Libeskind
Responsabili progetto: Matthias Reese, Jan Dinnebier
Collaboratori: Stefan Blach, David Hunter, Tarla Macgabhann, Noele McCauley, Claudia Reisenberger, Eric J. Schall, Solveig Scheper, Ilkka Tarkkanen
Progettazione paesaggistica: Müller, Knippschild, Wehberg
Strutture: Cziesielski + Partner; GSE Tragwerkplaner; IGW Ingenieurgruppe Wiese
Illuminotecnica: Lichtplanung Dinnebier KG
Committente: Land Berlin

Il museo era destinato ad ampliare il preesistente palazzo barocco del Museo di Berlino nel settore della Friedrichstadt sud, distrutta dalla guerra e dagli interventi moderni. Così almeno prevedeva il concetto morfologico della “ricostruzione critica” elaborato dall'IBA nel 1987. Libeskind ha ideato un'opera che nega ogni compromesso con la situazione urbana locale, andando a ricercare più lontano i propri riferimenti simbolici e formali. Così è sorto l'edificio più significativo di questo decennio a Berlino, che attraverso la materializzazione del dissidio riflette e piange le distruzioni urbanistiche e culturali.

The museum was originally intended as an extension of the existing baroque palace of the Berlin Museum on the original ground plan of southern Friedrichstadt, destroyed by war and modern building. That was the morphological concept of “critical reconstruction” put forward by the IBA in 1987. Libeskind has created a building which negates the local city-planning compromise. He went further afield to find his symbolic and formal references. Thus arose the decade's most important building in Berlin, its disunity-made-flesh reflecting and lamenting the cultural and urban destruction.



Nel giugno del 1989 la giuria del concorso internazionale bandito per l'estensione del Museo della Città di Berlino destinata a ospitarne la sezione ebraica, premiava tra i centosessantacinque progetti presentati quello di Daniel Libeskind, sollecitandone una tempestiva realizzazione. Era la seconda occasione per l'architetto polacco-americano, dopo la partecipazione nel 1987 al concorso per l'edificazione di una vasta area a sud del Landwehrkanal, per misurarsi con i problemi della ricostruzione di una Berlino ancora per poco divisa, sui quali aveva indirizzato la propria attenzione negli anni precedenti l'esposizione internazionale di architettura (IBA) diretta da Josef Paul Kleihues. Il progetto di Libeskind scuoteva i fondamenti stessi dell'approccio morfologico consolidatosi in quegli anni e messo in opera da Rob Krier nella contigua ricostruzione della Ritterstraße, e metteva in questione il programma stesso del concorso, basato sulla integrazione della sede preesistente del Berlin Museum con il nuovo edificio e, più in generale, della storia berlinese con quella della sua comunità ebraica. Un sottile corpo edilizio penetrava in profondità nell'isolato, con il profilo drammaticamente spezzato di una saetta, annichilendo le geometrie insediative originarie del tridente barocco di Berlino. Libeskind stesso illustrava il suo progetto come una stratificazione incoerente e allusiva di figure diverse del pensiero e della memoria, quelle della storia berlinese e quelle della vicenda ebraica a Berlino. “Between the Lines” era il risultato della collisione tra una linea dritta e frammentata che attraversava la sagoma tortuosa di una saetta, scavandovi all'interno dei vuoti, delle assenze che coinvolgevano sia le forme architettoniche che i significati metaforici. Le topografie concettuali messe in opera riguardavano, di volta in volta, i luoghi dove avevano dimorato intellettuali ebrei e tedeschi berlinesi come Kleist, Heine, Mies van der Rohe che, congiungendosi, disegnavano la figura deformata della stella di Davide; l'assenza della parola – “oh parola, parola, che mi manchi!” – confessata alla fine del *Moses und Aaron*, l'opera incompiuta di Arnold Schönberg; l'elenco senza fine dei nomi degli ebrei deportati durante il terzo reich; la Berlino evocata da Walter Benjamin nel suo *Strada a senso unico*.

La figura della saetta, già utilizzata da Libeskind nel 1988 per l'installazione ginevrina di *Line of Fire*, assumeva a Berlino una gravidanza simbolica di sconvolgente densità. Le testimonianze di una sintesi irraggiungibile, di una forma alla quale è negato di compiersi, si ripetono negli episodi diversi del progetto: nella figura della saetta che l'osservatore non riesce a percepire nella sua interezza se non dal punto di vista del volo d'uccello; nella impenetrabile segretezza dei volumi architettonici privi di qualsiasi varco di accesso, che è invece collocato nell'edificio adiacente che ospita il Berlin Museum, l'interno del quale è scavato per ospitare una torre in cemento armato che conduce in basso a un percorso sotterraneo leggermente in salita verso il nuovo

Text by Marco De Michelis
Photographs by Stefan Müller

The Jewish Museum, Berlin

Project: Daniel Libeskind
Project architects: Matthias Reese, Jan Dinnebier
Collaborators: Stefan Blach, David Hunter, Tarla Macgabhann, Noele McCauley, Claudia Reisenberger, Eric J. Schall, Solveig Scheper, Ilkka Tarkkanen
Landscape design: Müller, Knippschild, Wehberg
Structural engineering: Cziesielski + Partner; GSE Tragwerkplaner; IGW Ingenieurgruppe Wiese
Lighting: Lichtplanung Dinnebier KG
Client: Land Berlin

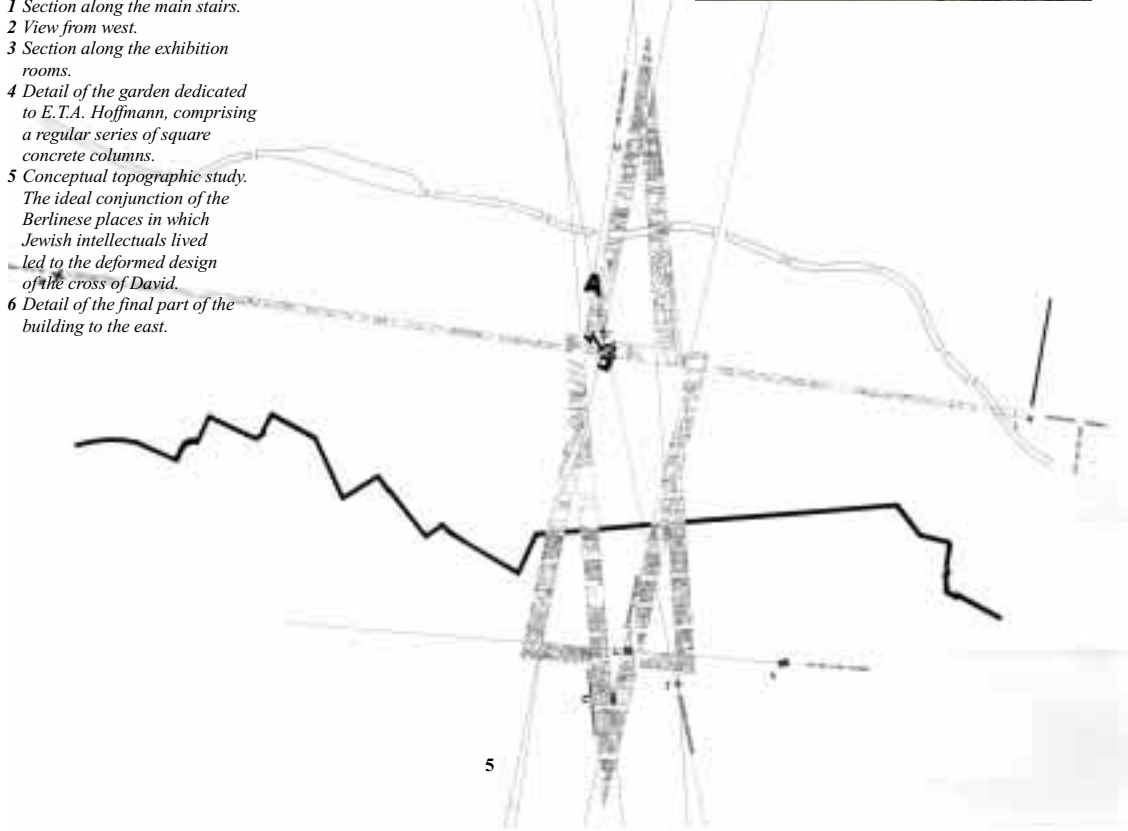
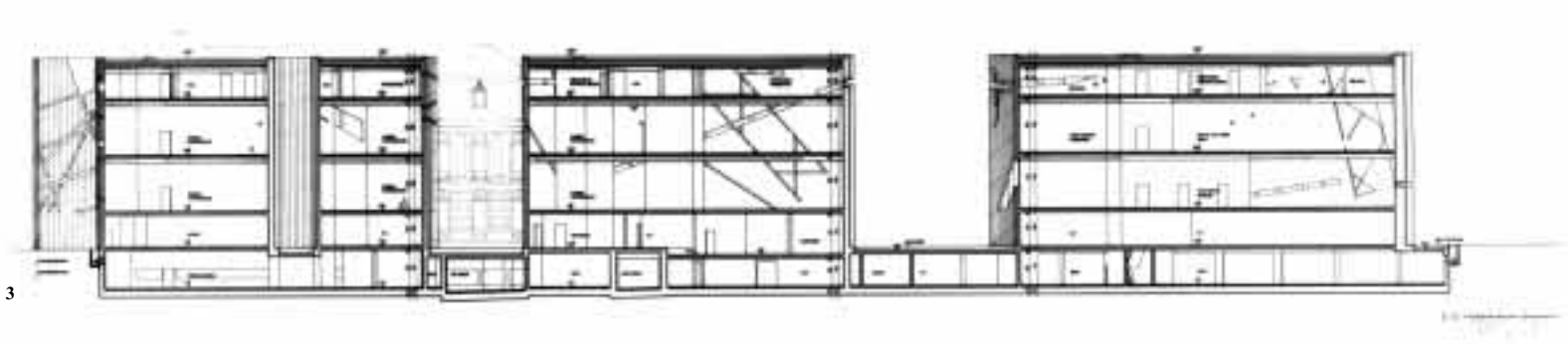
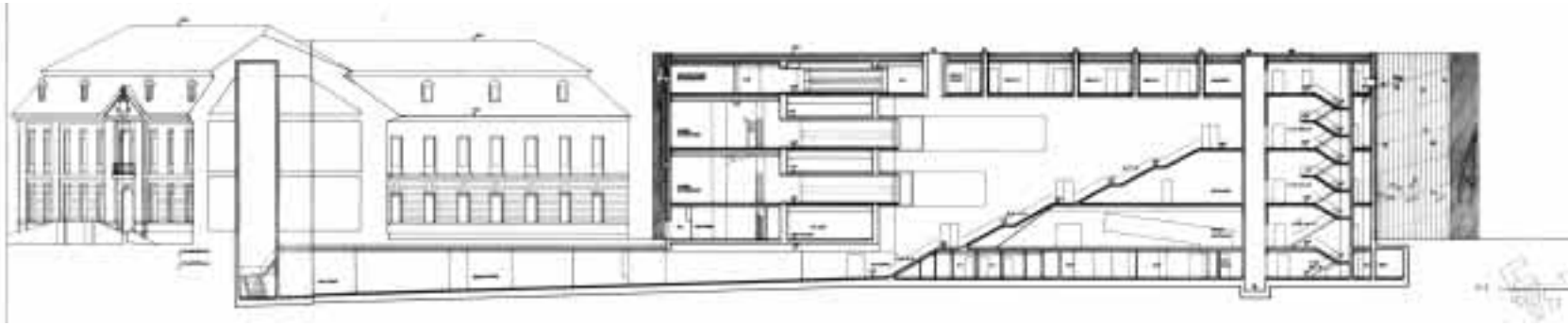


1 Planimetria del progetto di concorso.
2 Veduta generale nel contesto. La grande struttura a zigzag interamente rivestita in zinco s'inserisce nella barocca Friedrichstadt sud e affianca l'edificio storico del Berlin Museum, di cui in origine doveva costituire l'ampliamento.
3 Scorcio di due ali del nuovo edificio tra le quali s'intravede il Berlin Museum.

1 Site plan of the competition project.
2 General view in context. The large zigzag and entirely zinc-clad structure fits into the baroque south Friedrichstadt and flanks the historic Berlin Museum building, of which it was originally intended to be an extension.
3 Perspective view of two wings of the new building, between which the Berlin Museum can be glimpsed.



3



edificio; nella cesura che separa irrimediabilmente il sotterraneo del museo libeskindiano, attraversato da camminamenti che si incrociano per condurre alle diverse stazioni del percorso museale, dal perimetro spezzato del suo volume fuori terra; nella grande scalinata lungo la quale si aprono i diversi piani dell'edificio e che si conclude in alto in una invalicabile parete chiusa. Ma è soprattutto il dialogo silenzioso tra il labirintico sistema delle sale espositive e il ripetuto manifestarsi dei 'vuoti', spazi architettonici impraticabili che introiettano nel cuore del museo l'estraneità dell'esterno, a determinare una condizione interrogativa irrisolta, una tragica epifania dell'assenza. La realizzazione del progetto libeskindiano ha richiesto dieci anni di lavoro. Il passaggio dall'idea progettuale alla sua co-

struzione ha preteso una revisione laboriosa – che è andata ben oltre la rinuncia iniziale alle inclinazioni continuamente mutevoli delle murature perimetrali – perché il sistema delle metafore e dei simboli potesse trasformarsi nella concretezza della materia architettonica, alle aperture arbitrarie delle murature ricoperte da una epidermide zincata corrispondessero squarci sapienti rivolti verso il paesaggio della città e trasparenze capaci di illuminare le grandi sale del museo, all'astrazione delle proiezioni ortogonali del progetto si sostituisse la fisicità degli spazi architettonici. Dopo l'inizio dei lavori nel 1992 l'intero programma museale ha subito crisi e revisioni ripetute, poiché la natura stessa dell'edificio progettato rifiutava di assoggettarsi all'originario progetto di integrazione tra mu-

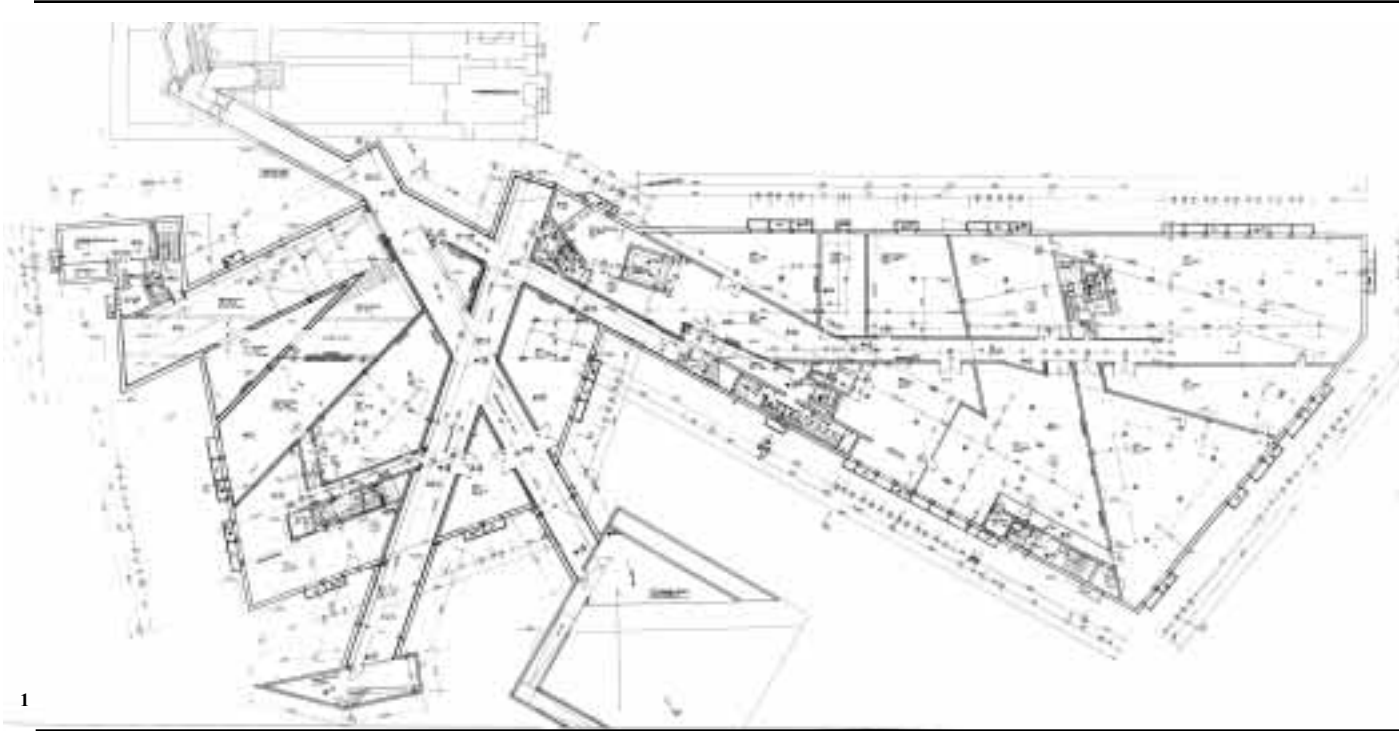
seo storico berlinese e museo ebraico. Tre direttori si sono succeduti nel tentativo di risolvere il dilemma che le "due linee" del nuovo museo avevano proposto, fino alla nomina sorprendente di Michael Blumenthal, l'ex ministro delle finanze americano, alla cui autorità è stata finalmente affidata la soluzione del problema. Il museo è stato inaugurato, finito in ogni sua parte ma ancora privo del suo contenuto espositivo, all'inizio del 1999. Alle sale ancora spoglie, i labirintici percorsi, i 'vuoti' ricorrenti segnalati dalla nera superficie dei loro involucri, è stato consentito di esercitare la loro sensuale fascinazione sui visitatori. Ancor più che nel recentissimo Felix-Nussbaum-Museum di Osnabrück, fratello più piccolo e posteriore per concezione, il museo berlinese propone una espe-

rienza fisica dell'architettura di multiforme e vibrante intensità. La programmatica simbolicità del progetto stempera, con pochissime eccezioni, ogni patetismo contenutistico dei suoi episodi nella essenziale evidenza delle forme architettoniche. L'arbitrio apparente del disegno subisce la metamorfosi straordinaria della realtà della esperienza di chi penetra nel suo interno, attraversa gli incroci sotterranei, ne conosce i punti d'arrivo come il pesante portone al di là del quale si apre la torre svuotata e aperta verso il cielo dell'olocausto, ripetutamente si imbatte nelle scatole murate dei 'vuoti' che ostacolano con la loro presenza la percezione della continuità spaziale della sequenza delle sale, comprimendole e deformandole. Il rischio, ben evidente, di una tematizzazione dello

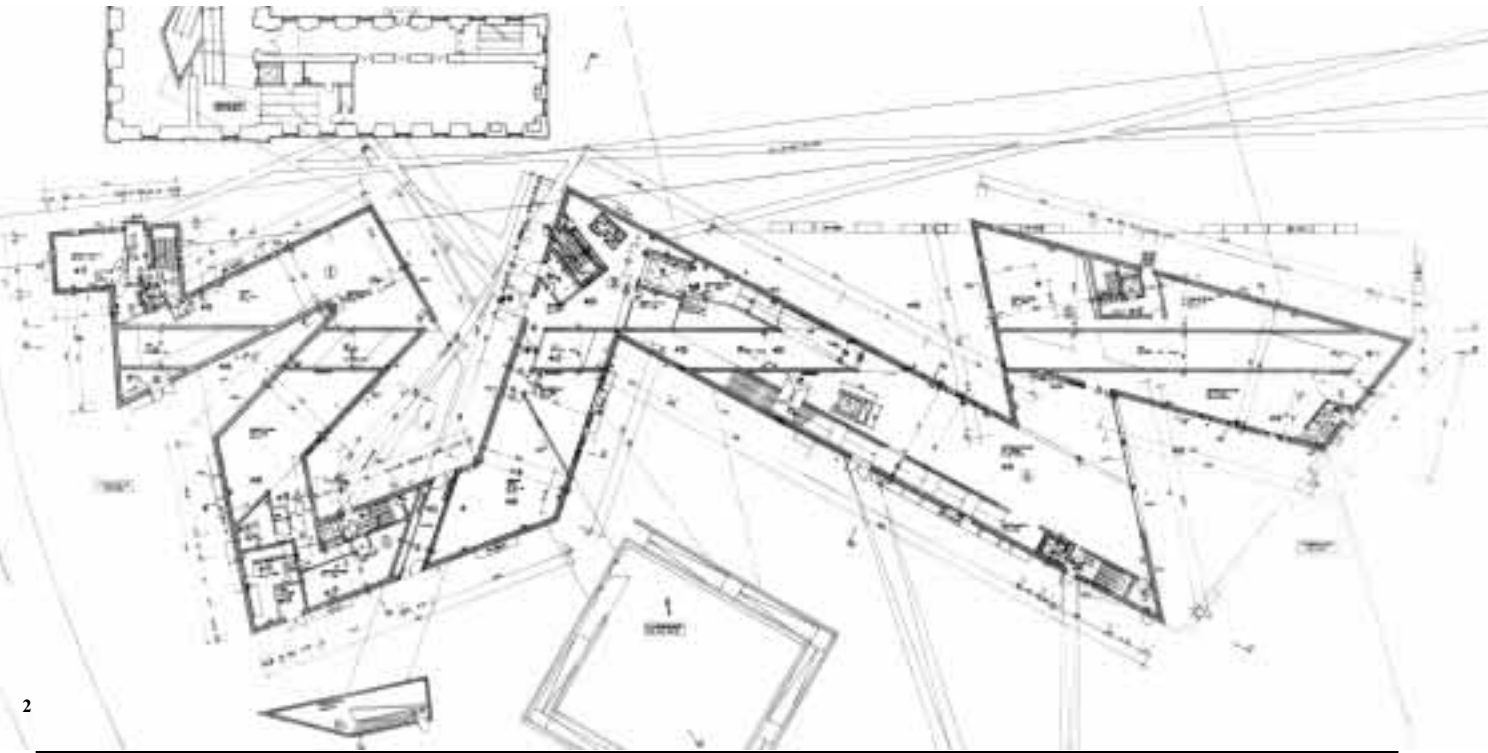


spazio architettonico troppo legata ai registri narrativi del meraviglioso e del patetico appare dissinascato dalla disciplina faticosa del silenzio e dalla rinuncia alla parola troppo sonora. Resta la sola evidenza di una architettura capace di trasformare l'esperienza dei luoghi, di suscitare interrogativi ed emozioni, di rinnovare l'esperienza del mondo liberandola dalla convenzionalità ripetitiva e burocratica del suo trascorrere quotidiano.

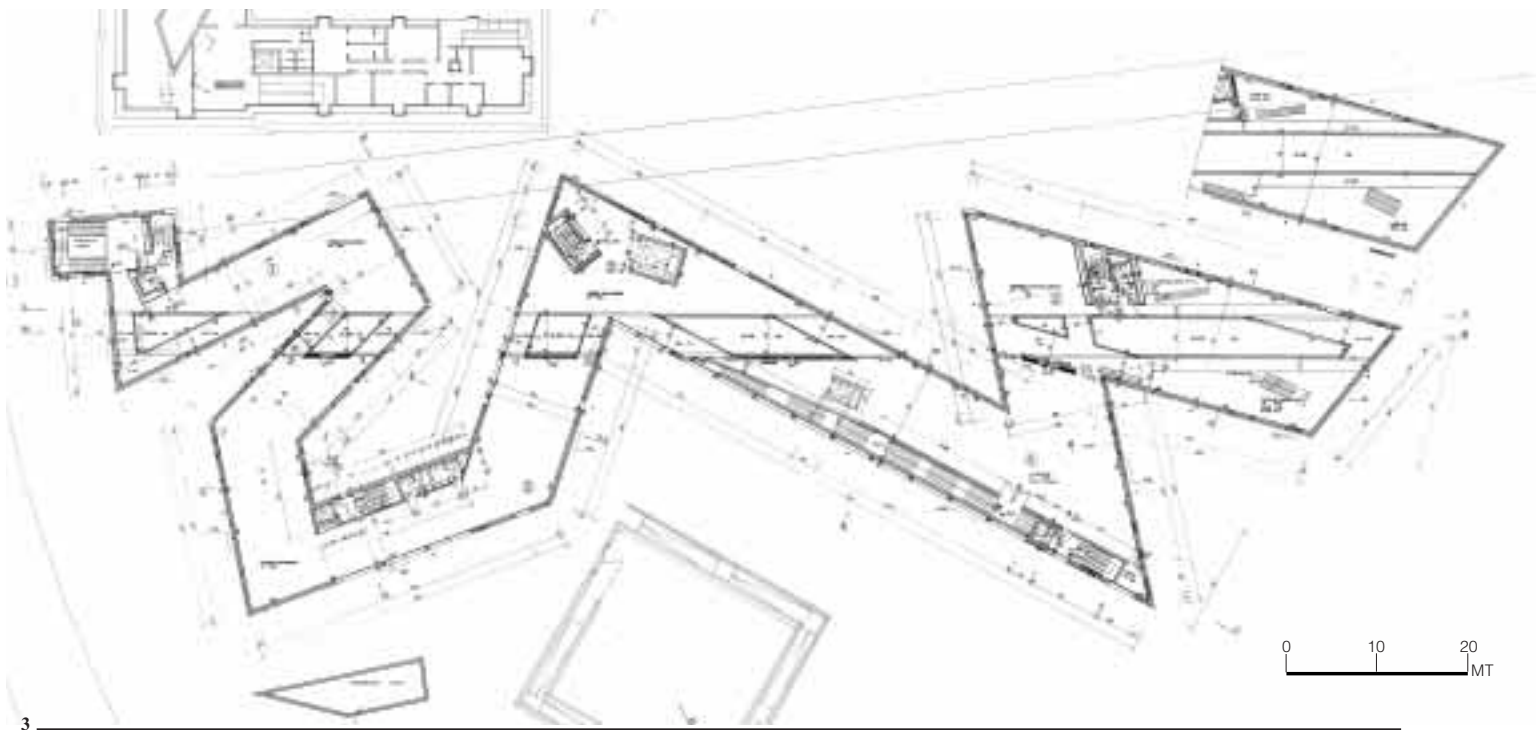
In June 1989, from the 165 projects presented in an international competition for an extension that would house the Jewish section of the Berlin Museum, the jury chose that of Daniel Libeskind and requested prompt execution. The Polish-American architect had already participated in 1987 in the competition for the develop-



1



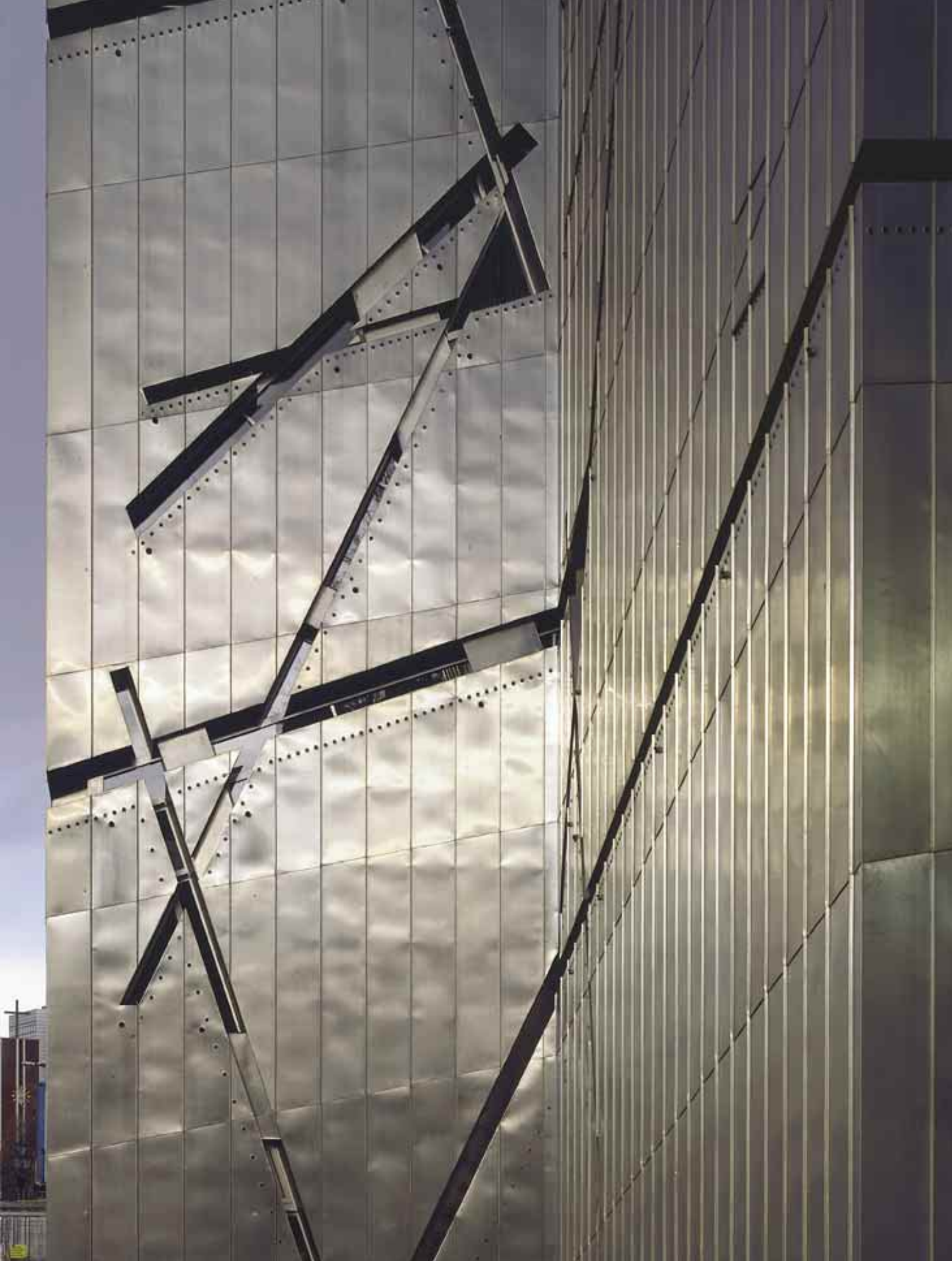
2



3

1-3 Pianta del piano sotterraneo, del piano terra e del secondo piano. L'ingresso al Museo Ebraico si trova all'interno del Berlin Museum. Il collegamento avviene tramite un corridoio in pendenza che si dirama in diverse direzioni. Pagina a fronte: particolare di facciata.

1-3 Plans of the basement, first and second floors. The entrance to the Jewish Museum is located inside the Berlin Museum, and connected by a sloping corridor which branches off in various directions. Facing page: detail of a facade.



1 Particolare del percorso che dal Berlin Museum s'innesta nel nuovo edificio.
2, 4 Due sale espositive. La luce naturale penetra attraverso sottili fessure che rendono più drammatico lo spazio.
3 Uno degli spazi vuoti impraticabili: una torre cava in cemento armato illuminata da luce zenitale.

1 Detail of the passage leading from the Berlin Museum into the new building.
2, 4 Two exhibition rooms. The natural light penetrates through narrow slots, giving the space a dramatic feeling.
3 One of the impracticable voids: a hollow reinforced concrete tower lit from above.

ment of a vast area to the south of the Landwehrkanal. Now he had a second opportunity to test himself against the difficulties posed by the reconstruction of a Berlin at the time still divided and which had, in the years previous, drawn the attention the international exhibition of architecture (IBA), under the direction of Josef Paul Kleihues.

Libeskind's project shook the very foundations of the morphological approach that had taken root in those years and had been implemented by Rob Krier in the adjacent reconstruction of the Ritterstraße. It also questioned the competition programme itself, based on the integration of the new building with the existing Berlin Museum and more generally of Berlin's history with that of its Jewish community.

A slender construction with the dramatically broken profile of an arrow penetrated the block, destroying the original geometry of Berlin's baroque trident. Libeskind himself described his project as the incoherent and allusive stratification of various figures of the mind and memory, those from Berlin's history and those related to the Jewish experience there. "Between the Lines" was the result of the collision between a straight broken line passing through the twisting contours of an arrow, hollowing voids into it, absences that comprised both architectural forms and metaphorical meanings. The conceptual topography concerned was represented by the places where Jewish intellectuals and Berlin Germans had stayed, names such as Kleist, Heine, Mies van der Rohe, brought together to trace a distorted star of David; the absence of the word – oh word, word, how I miss you! – acknowledged at the end of Arnold Schönberg's incomplete Moses und Aaron; the never-ending list of names of Jews deported during the Third Reich; the Berlin conjured up by Walter Benjamin in his One-way Street.

In Berlin, the figure of the arrow, already used by Libeskind in 1988 for his Geneva installation Line of Fire, took on a symbolic significance of overwhelming fullness. The evidence of an unattainable synthesis, of a form denied completion, recurs in the various episodes of the project: in the figure of the arrow which the observer can only fully perceive with a bird's eye view; in the deep secrecy of architectural volumes devoid of any point of access, this being instead located in the adjacent building that houses the Berlin Museum, the interior of which is hollowed out to accommodate a reinforced-concrete tower that leads down to subterranean route that then rises slightly towards the new building; in the caesura that irreparably separates the basement of Libeskind's museum, crossed by passages that intersect and lead to the various stations along the museum visit, by the broken circumference of the emerging block; in the great staircase that opens onto the various floors of the building and which ends on high in an impassable solid wall. However, it is, above all, the silent exchange between the intricate system of

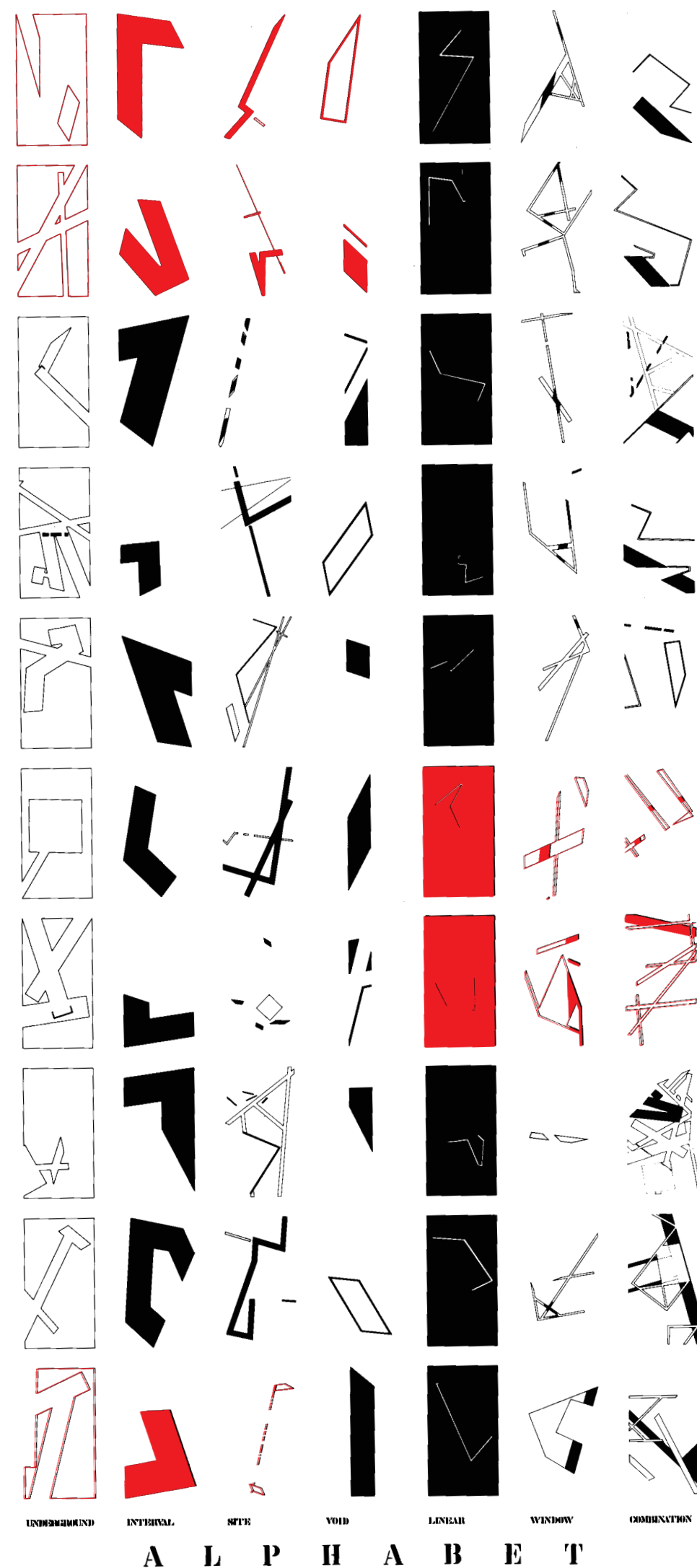


1

2

3

4



1 Alfabeto, disegno di studio. Da sinistra a destra sono stati presi in esame, in successione: il livello sotterraneo, gli intervalli, il sito, i vuoti, le linee, le finestre e le combinazioni di elementi. Pagina a fronte: la lunga scala in linea che dal piano terra conduce al terzo piano e si conclude bruscamente con una parete chiusa. La scalinata costituisce uno dei pochi punti di riferimento visivi all'interno del labirintico percorso museale.

1 Alphabet, study drawing. From left to right the following were taken into consideration: underground, interval, site, void, linear, window, combination. Facing page: the long straight stairway leading from the ground to the third floor and concluding abruptly against a closed wall. The flight of steps is one of the few visual reference points within the labyrinthine museum sequence.

exhibition rooms and the repeated appearance of 'voids', unusable architectural spaces that introject the alienation of the exterior into the heart of the museum producing an unresolved condition of doubt, a tragic manifestation of absence. It took ten years of work to complete Libeskind's project. The passage from the idea to its construction involved a laborious review that went far beyond the initial renunciation of the constantly changing inclinations of the external walls, so that the system of metaphors and symbols could become solid architecture, that the arbitrary apertures in walls covered with a galvanised skin would correspond to masterly rents facing the cityscape and openings capable of illuminating the large museum rooms, that the project's abstract right-angled projections could be replaced by physical architectural spaces.

After work had commenced in 1992, the entire museum programme suffered repeated crises and reviews because the very nature of the building designed refused to surrender to the original intended integration of Berlin's history museum and a Jewish museum. Three directors succeeded one another in an attempt to resolve the dilemma that the "two lines" of the new museum posed. Then Michael Blumenthal, the former American minister of finance, was appointed as superintendent, and the solution of the problem was entrusted to his authority. The whole museum was inaugurated at the beginning of 1999 without its exhibition content. The still bare rooms, the intricate routes, the recurring 'voids' marked by the black surface of their shells were allowed to exercise their sensual charm on visitors. Even more than Osnabrück's very recent Felix-Nussbaum-Museum, its younger brother and of later conception, the Berlin Museum offers a physical experience of architecture of multiform and vibrant intensity. With very few exceptions, the programmatic symbolism of the project dissolves all sense of a sentimental emphasis of content rather than form in the essential distinctness of the architectural forms. The apparently arbitrary design undergoes an extraordinary metamorphosis in the reality experienced by those who enter, passing subterranean intersections, see the points of arrival, such as the heavy door beyond which stands the tower emptied and open on the sky of the 'holocaust' and repeatedly encounters the walled boxes of 'voids' that with their presence obstruct the perception of a spatial continuity in the sequence of rooms, compressing and distorting them. The very clear risk of a thematisation of the architectural space excessively bound to the narrative registers of the marvellous and the pathetic appears defused by the difficult discipline of silence and the renunciation of the over resonant word. The mere evidence remains of an architecture capable of transforming the experience of the places, arousing questions and emotions, renewing the experience of the world freeing it from the repetitive and bureaucratic convention of its everyday passage.



Testo di Adriaan Geuze
Fotografie di Francesco Jodice

Stefano Boeri

Progetto preliminare per l'area passeggeri del Porto di Napoli

Progetto preliminare: Stefano Boeri con Gianandrea Barreca, Nicola Bianchi, Luca Bucci, Giovanni La Varra, Claudio Finaldi Russo
Collaboratori: P. Legermann, J. Palmesino, F. Sesti, I. Carmosino, A. Cimmino, C. Fogh, E. Rosa, L. Rovero, C. Sabatino, G. Santagostino; modello: P. Andreoli, R. Rezzoli, S. Prina
Consulenti: F. Jodice (rilievi fotografici); L. Caravaggi con T. Sorrentino (disegno degli spazi aperti); L. Cavalli (viabilità e parcheggi); R. Fossa (animazioni 3D)

Tutte le città portuali sono costrette oggi a ridefinire se stesse. Le vecchie funzioni sono scomparse, mentre nuovi usi si impongono. Spesso il rapporto tra la città e il mare viene di nuovo impedito da attività consumistiche e rivolte al tempo libero. Napoli ha ricevuto l'occasione di stabilire un nuovo rapporto con lo spazio collettivo. Un disegno del vuoto, dello spazio pubblico come un balcone per la città, per ridefinire il fronte mare: in questo modo, provvisoriamente e armoniosamente, si è risposto alla domanda.

All port cities today are having to redefine their role. Gone are their former functions, and new uses are being imposed upon them. Often the relationship between city and sea is once again hindered by leisure and consumerist activities. Naples has had occasion to set up a new link with collective space. With a design for empty public space, a balcony for the city with which to re-state its sea front. In this way, suddenly and harmoniously, the question has found its answer.

Napoli, più di tante altre città europee, è riuscita a mantenere il porto di fronte all'abitato. Laddove infatti molte città già da oltre un decennio cercano di dare un nuovo significato alla presenza del mare al proprio interno e al riutilizzo delle zone portuali abbandonate, Napoli ha la fortuna di essere riuscita a mantenere città e porto a stretto contatto.

La transizione dalla città al porto

Il pregio maggiore della proposta dello studio Boeri è quello di creare una relazione del tutto nuova tra città e porto. Preso atto della difficoltà della transizione tra le due zone, il progetto si prefigge di dare una forma alla linea di separazione. Il recupero delle banchine come spazi pubblici non solo permette di dare respiro a una città congestionata, ma riporta Napoli al suo Golfo. È interessante notare che lo spostamento della via d'accesso nel punto in cui si è creato un vuoto dopo le operazioni di ripulitura delle banchine non mira a divenire parte integrante del processo di transizione ma che, grazie alla scelta del programma, della collocazione dei volumi architettonici e della loro conformazione, viene a crearsi un nuovo spazio tipologico collegato alla città. Tale spazio urbano viene definito come parte del porto e pertanto può rimanere relativamente vuoto e indefinito.

Il porto come attrazione

Un'altra caratteristica è la scelta di costituire uno spazio pubblico in senso classico, caratterizzato dall'accessibilità e dall'assenza di temi e di edifici, all'opposto di ciò che avviene nei "waterfront projects" commerciali con la loro abbondanza di 'food' e 'leisure', che renderebbero vulnerabile il progetto. Le strutture necessarie all'attracco delle navi da crociera e lo spettacolo offerto dalle navi costituiscono l'attrazione del sito, restituito alla città dall'intervento.

L'ospite

Questo tipo di approccio risulta evidente nell'esecuzione della piattaforma/piazzale quale primo intervento all'interno dello spazio pubblico. Il piazzale risulta da una delimitazione del vuoto, è uno spazio urbano privo di qualsiasi funzione diretta, non sostenuto da un programma, e la sua neutralità libera l'intervento da forzature o pretese. L'ambiguità del sito in questo modo offre l'occasione per un utilizzo diverso dello spazio pubblico. Con la scelta di sopraelevare la piattaforma rendendola simile a un balcone che sovrasta le banchine, collegata direttamente alla città, diviene evidente che il cittadino torna a essere ospite del porto. Qui l'attrazione più importante è lo spettacolo delle navi e dell'andirivieni dei passeggeri. Estremamente affascinante è l'impiego del legno come materiale d'elezione. La piattaforma è stata quindi inserita come un pezzo d'artigianato finemente lavorato nell'ampio spazio del porto e può essere utilizzata da ogni fruitore in maniera diversa. L'effetto viene accentuato dal fatto che due parti della piattaforma si piegano verso l'alto. In questo modo svanisce l'impressione che si sia proceduto a un mero intervento di ricostruzione del suolo. Si tratta di un corpo estraneo che ha il diritto di essere presente nel porto quanto un pallet o una nave, ma che potrà anche essere spostato al momento opportuno.

Text by Adriaan Geuze
Photographs by Francesco Jodice

Preliminary project for the Port of Naples passenger area

Preliminary project: Stefano Boeri with Gianandrea Barreca, Nicola Bianchi, Luca Bucci, Giovanni La Varra, Claudio Finaldi Russo
Collaborators: P. Legermann, J. Palmesino, F. Sesti, I. Carmosino, A. Cimmino, C. Fogh, E. Rosa, L. Rovero, C. Sabatino, G. Santagostino; modello: P. Andreoli, R. Rezzoli, S. Prina
Consultants: F. Jodice (photographic surveys); L. Caravaggi with T. Sorrentino (design of open spaces); L. Cavalli (traffic and parking); R. Fossa (3D animations)

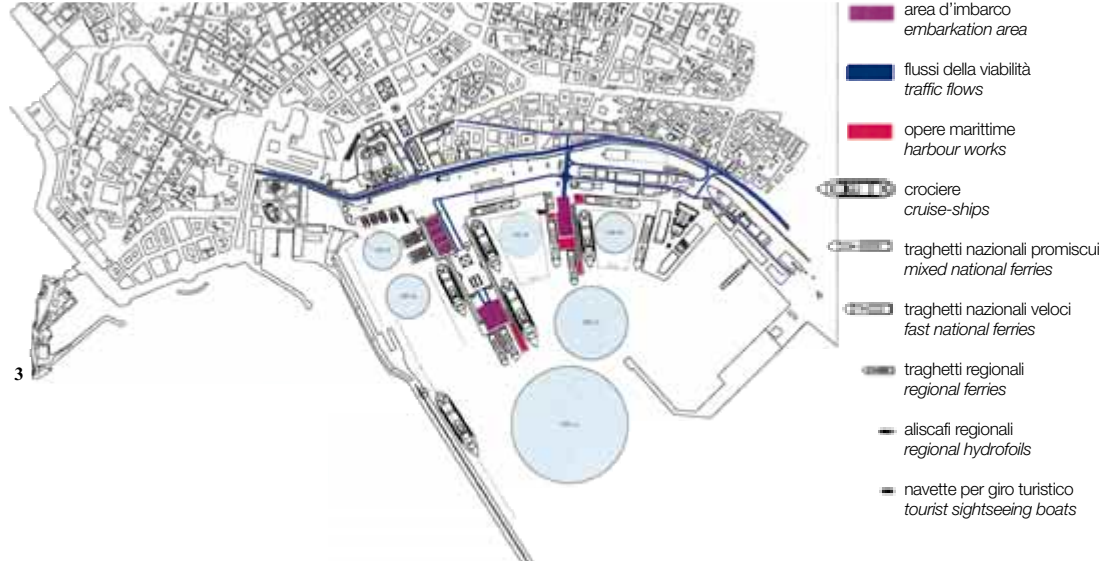


- 1 piazza Municipio
- 2 molo Beverello: nuova passeggiata a mare
- 3 nuova biglietteria traghetti
- 4 calata Piliero: parco lineare e parcheggio sotterraneo
- 5 recupero ex Magazzini generali: uffici, cinema multisala
- 6 piazzale Angioino: parcheggi pubblici, area di imbarco traghetti nazionali e regionali
- 7 varco Immacolatella: nuovo ingresso traffico portuale
- 8 stazione marittima: attracco crociere e traghetti nazionali
- 9 molo Immacolatella : aree di imbarco traghetti nazionali
- 10 piazzale Angioino: aree di imbarco traghetti veloci

- 1 Piazza Municipio
- 2 Beverello pier: new promenade
- 3 new ferry ticket office
- 4 calata Piliero: linear park and underground car park
- 5 renovation of the ex-general warehouses: offices, multiplex cinema
- 6 Piazzale Angioino: public car park, national and regional ferry embarkation area.
- 7 Varco Immacolatella: new port traffic entry
- 8 Harbour station: cruise-ship and national ferry berthing
- 9 Immacolatella pier: national ferry embarkation area
- 10 Piazzale Angioino: fast ferry embarkation areas

- 1 Modello con la localizzazione delle nuove attività e dei servizi previsti. Il progetto è stato commissionato nel 1997 dall'Autorità Portuale di Napoli.
- 2 Veduta aerea del porto. In evidenza, l'area d'intervento. Il progetto finalizzato al potenziamento e alla razionalizzazione dell'area turistica (con 7 milioni di passeggeri all'anno) mette in relazione il centro storico e le ampie zone demaniali del Porto.
- 3 Nuova disposizione degli attracchi marittimi e della viabilità di accesso agli imbarchi. Il piano consente di liberare a funzioni urbane una fascia di oltre cinque ettari: un nuovo parco lineare davanti alla città.

- 1 Model showing location of the new activities and services. The project was commissioned in 1997 by the Naples Port Authority.
- 2 Aerial view of the port showing the project area. The project, which will improve and rationalize the tourist area (with 7 million passengers per year), relates the historic city center to the spacious public areas situated in the Port.
- 3 New plan of harbour berths and embarkation access traffic. The plan will clear a strip of more than five hectares for allocation to urban functions: a new linear park in front of the city.



- 4 Fotomontaggio di una veduta aerea del molo Angioino. Il piazzale recupera la natura di grande 'macchina' di interscambio modale con parcheggi, aree di sosta e di imbarco. La passerella occidentale della Stazione Marittima, collegata al nuovo edificio della biglietteria, è trasformata in una passeggiata panoramica sopraelevata.
- 5 La nuova biglietteria per traghetti e aliscafi regionali a servizio dei moli Beverello e Angioino in un fotomontaggio. Bar e servizi di informazione turistica affiancano i nuovi spazi della biglietteria.

- 4 Photomontage of an aerial view of the Angioino pier. The square regains its nature as a large 'machine' for interchange with parking, waiting and embarkation areas. The western walkway of the Harbour Station, linked to the new ticket office building, is transformed into a raised panoramic walk.
- 5 The new ticket office for regional ferries and hydrofoils serving the Beverello and Angioino piers. Bars and tourist information services are located next to the new ticket office spaces.





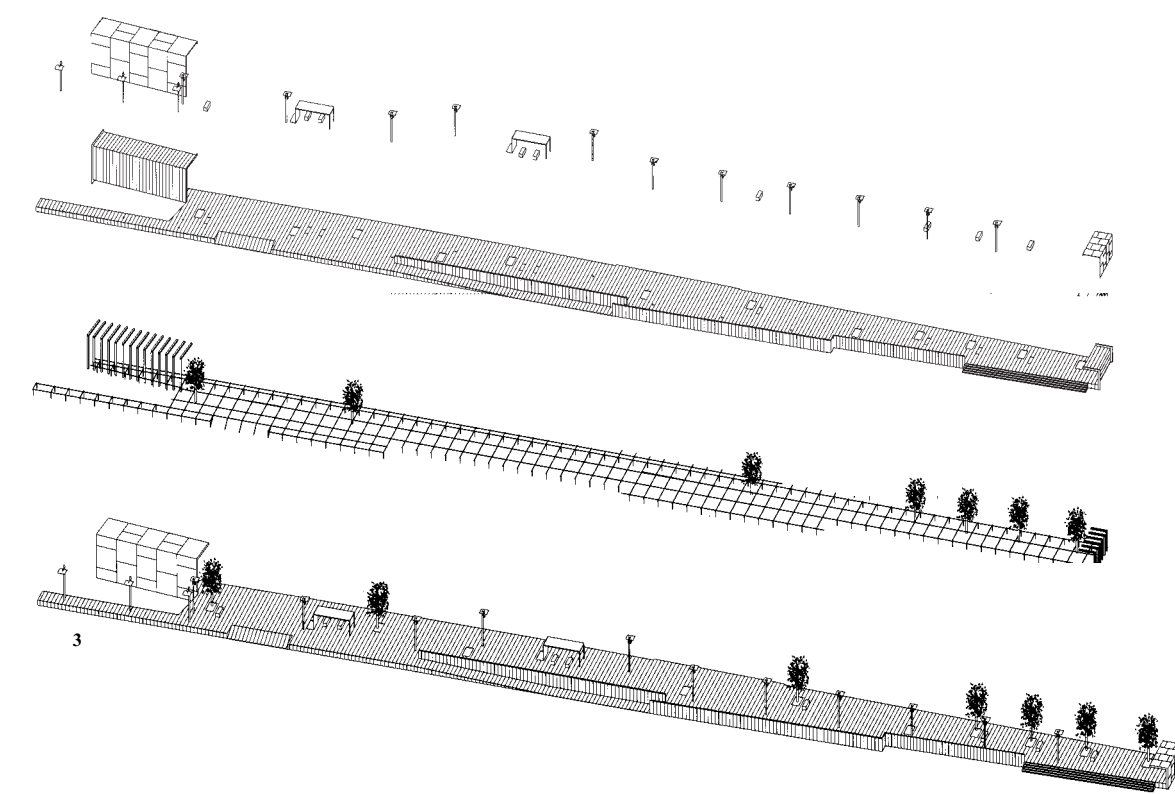
1

**PIATTAFORMA PEDONALE TEMPORANEA
SUL MOLO BEVERELLO
TEMPORARY PEDESTRIAN PLATFORM
ON THE BEVERELLO PIER**

Progetto esecutivo *Master project:* Stefano Boeri
con *with* Gianandrea Barreca, Nicola Bianchi, Luca Bucci,
Giovanni La Varra, Claudio Finaldi Russo
Collaboratori *Collaborators:* Ivan Carmosino, Luca Rovero
Direzione lavori *Works manager:* Stefano Boeri
con *with* Gianandrea Barreca, Giovanni La Varra
Impresa di costruzione *Contractor:* Iole Immobiliare srl
Committente *Client:* Autorità Portuale di Napoli



2



3

Far more than other European cities, Naples has succeeded in preserving its docks as part of the city. While for more than a decade, many cities have been searching for a new meaning for water in the city and for ways of recycling dockland areas that have fallen into disuse, Naples has had the luxury of being able to allow port and city to exist side by side.

The transition between port and city

The great quality of the proposal of Boeri's office is that it sets city and docks in a revitalized relation to each other. The sharp transition between the two is acknowledged and the plan aims to give a form to this dividing line. Not only does it create extra breathing space in an overcrowded city; reclaiming the quaysides as a public space also puts Naples back on its Gulf once more. It is interesting to see how the removal of the access road to create space once the quays were cleared, no attempt has been made to integrate the point of transition; rather, in the choice of programme, the siting of building volumes and the layout of the whole, a new typological space is juxtaposed with the city. This urban space is designated as part of the port and can therefore remain relatively empty, without a specific identity.

The port as an amenity

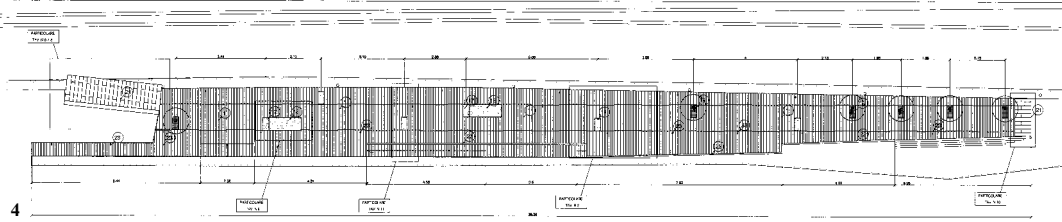
A second quality of the project is that a public space in the classical sense has been opted for; the concern has been with accessibility and emptiness, not commercial "water-front projects" with their excessive "food" and "leisure" facilities, themes or buildings that would make the plan pointlessly vulnerable. The required infrastructure for cruise ships and the view of these ships is the attraction of the site, and the intervention of Boeri's office has given these features back to the city.

Guests in the port

This approach can clearly be seen in the way the platform/esplanade has been implemented, this being the first alteration to be implemented in the public space. The esplanade is a design in emptiness; an urban space without any immediate function or programme. This neutrality means that the operation is informal. The ambiguity of the site thus leaves scope for the public space to be used in various ways. By raising the esplanade like a balcony above the level of the waterfront so it is directly linked to the city, it becomes a tangible sign that the city-dwellers are guests in the port. The most important attraction here is the view from this balcony of the ships, with passengers coming and going. The most fascinating feature is the choice of wood as the main material. This urban platform is put down then as a finely finished item of furniture in the spacious surrounds of the port; everyone can use it in a different way. This effect is reinforced by the fact that two parts of the platform are turned upwards. Any suggestion that the aim was just to build another pavement is thus avoided. The object is a "foreign body" and has as much right as a pallet or ship to be there in the port or, when time has come, to be taken away again.

1, 2 La piattaforma in rapporto al Maschio Angioino. Le pensiline sono rivestite esternamente in lamiera di zinco al titanio.
3 Esploso assonometrico degli elementi della piattaforma costruita con materiali economici smontabili. Dal basso in alto: visione complessiva, la struttura in tubi Innocenti e le pensiline in carpenteria metallica, la superficie in assito di legno, l'attrezzatura (lampioni, panchine, pensiline in acciaio e lamiera forata).
4 Pianta esecutiva.
5 Veduta notturna. Ristabilendo le relazioni tra la quota delle banchine e quelle della città la piattaforma prefigura il futuro dell'area passeggeri.

1, 2 The platform in relation to the Maschio Angioino. The cantilevers are externally clad in titanium galvanized sheet.
3 Axonometric of platform elements made with economical materials that can be dismantled. From bottom to top: general view, the structure in Innocenti tubes and the metal carpentry cantilevers, the surface in wood boarding, the equipment (lamp-posts, benches and shelters in steel and perforated plate).
4 Plan.
5 View by night. By re-establishing relations between the docks level and those of the city, the platform anticipates the future of the passenger zone.



4

5



Testo di François Burkhardt
Fotografie di Giovanni Chiaramonte

Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno di piazza Alicia e delle strade adiacenti, Salemi, Trapani

Text by François Burkhardt
Photographs by Giovanni Chiaramonte

The rebuilding of the Mother Church and redesigning of Piazza Alicia and adjacent streets at Salemi, Trapani

Dopo il terremoto in Sicilia del 1968 si sono elaborati numerosi progetti di risanamento. Solo di rado, tuttavia, il tentativo di riorganizzare lo spazio pubblico di un piccolo borgo con particolare riguardo all'atmosfera locale è apparso convincente come in questo caso. È necessario, a tale scopo, tanto percepire il luogo antico quanto avere il coraggio di ridefinirlo con nuovi elementi.

After the 1968 earthquake in Sicily, numerous reconstruction programmes were drawn up. Seldom, though, has the attempt to reorganize the public space of a small town, with particular regard to local atmosphere, been so convincing as in this case. To achieve that goal it is necessary to grasp the spirit of the ancient place, but also to have the courage to describe it anew.

Tra i molteplici progetti di recupero di una zona devastata dal terremoto del 1968 in Sicilia, quello del centro storico di Salemi è un intervento delicato ed esemplare. Ciò che lo caratterizza è il lavoro sull'ambiente, unito al tentativo di definire degli strumenti intesi a valorizzare un'atmosfera attraverso un ritmo fatto insieme di continuità e rotture. Non si tratta infatti di restituire in modo identico ciò che è stato demolito ma di fare appello alla memoria degli abitanti attraverso una serie di richiami, dando al centro storico una nuova dimensione. Questa pratica permette agli architetti di collegare l'esistente al passato ma anche di mettere in rilievo, degli stessi luoghi, elementi nuovi e specifici che ne garantiscono l'identità. Il linguaggio si costruisce secondo due modi di proporre gli elementi che ne compongono l'immagine: innanzitutto scegliendo come obiettivo il lavoro sul luogo; poi rinunciando a usare ricette preconfezionate e dando a situazioni specifiche risposte specifiche. Il metodo si fonda sull'invenzione, a partire da ciò che si trova *in loco*: materiali, spazi, colori e così via, per garantire ai processi di pianificazione e di costruzione

l'integrazione del 'nuovo' nell'antico' senza che se ne percepisca a prima vista la differenza, pur nell'espressione di un'immagine forte e pregnante. Il *modus operandi* di Collovà, sia nella ricostruzione del nucleo urbano di Salemi, sia in quella della Casa di Stefano a Gibellina (si veda *Domus* 718) fa riferimento da un lato al lavoro di Álvaro Siza, dall'altro a quello più teorico di Vittorio Gregotti sulla morfologia topografica. Del primo (associato al progetto di Salemi) Collovà segue con passione l'evoluzione da più di vent'anni, dato che il secondo ha avuto il merito di portare a conoscenza della professione, attraverso la sua attività di direttore di riviste e di istituzioni culturali, il lavoro di Siza. Non dimentichiamo che l'autore del progetto e responsabile della sua realizzazione è stato allievo di Gregotti e poi suo assistente, prima di collaborare alle ricerche svolte nel suo studio milanese all'epoca della migliore stagione progettuale del maestro. A Salemi la doppia lezione porta a un lavoro di integrazione dell'ambiente pienamente riuscita, attraverso la realizzazione di elementi che fanno appello alla memoria dei luoghi e alla loro tragi-

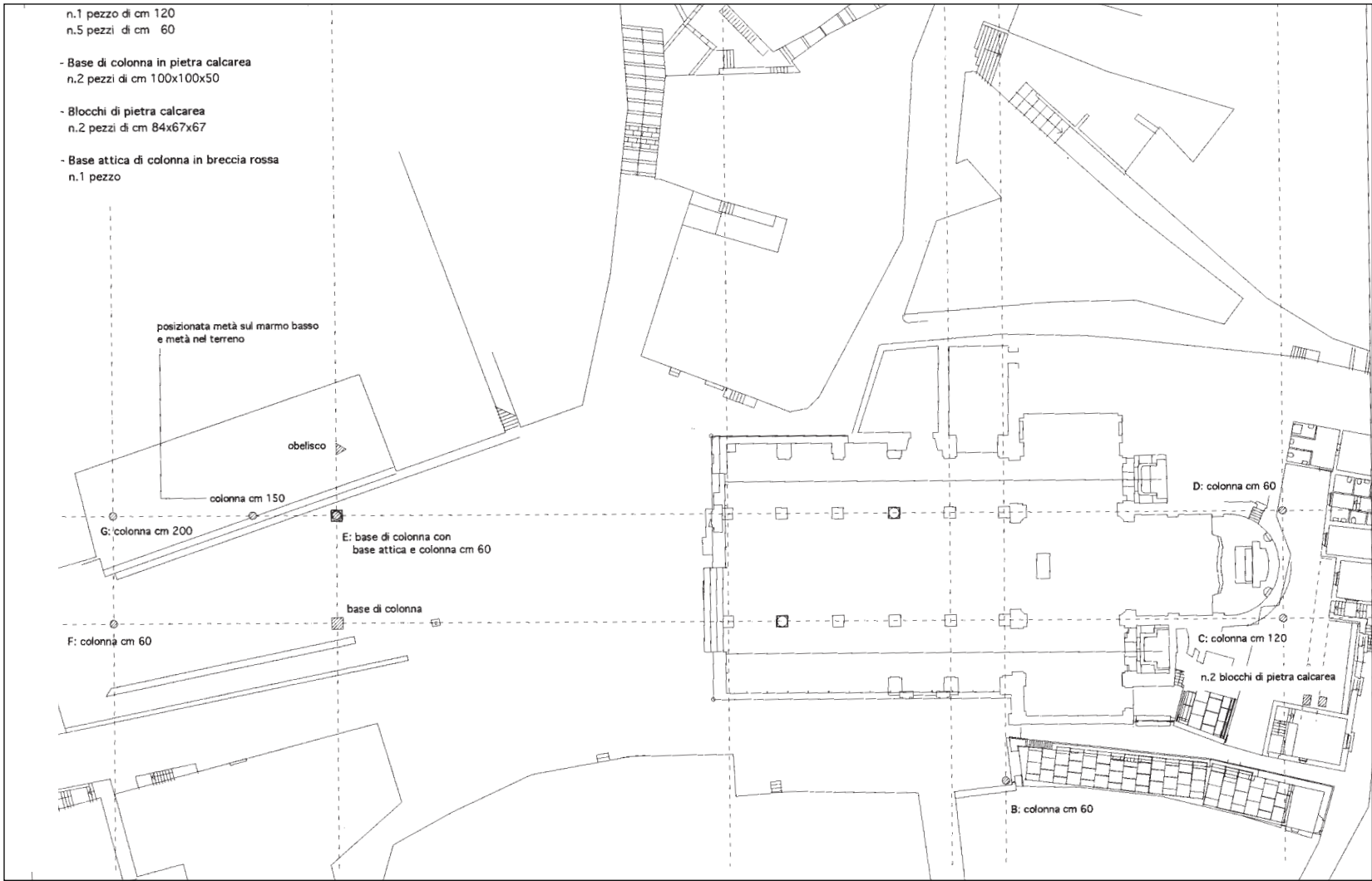
RICOSTRUZIONE DELLA CHIESA MADRE REBUILDING THE MOTHER CHURCH

Progetto *Project*: Alvaro Siza Vieira, Roberto Collovà con with Ufficio Tecnico *Technical department of the* Curia Mazara del Vallo
Committente *Client*: Ordinariato Diocesano di Mazara del Vallo
Consulenza consolidamenti *Consolidation consultancy*: Sergio De Cola
Direzione lavori *Works management*: Roberto Collovà, Ufficio Tecnico *Technical department of the* Curia Mazara del Vallo (I e II lotto *Stages I and II*); Roberto Collovà (III lotto *Stage III*)
Collaboratori *Collaborators*: O. Marrone, V. Trapani, E. Tocco, G. Ruggieri, F. Tramonte, G. Malventano, M. Ciaccio, A. Lo Sardo, K. Muscarella, R. Viviano
Imprese di costruzione *Contractors*: ITAL.S.CO. (1987-90); Nicolò Sciacca (1990-92); Ferrara Costruzioni (1997-98)
Assistenza cantiere *Construction site assistance*: M. Armata



- 1 Planimetria di piazza Alicia e della Chiesa Madre con la collocazione dei materiali di spoglio.
- 2 I ruderi della chiesa visti dal castello dopo la demolizione, 1984.
- 3 La chiesa ricostruita sullo sfondo del paesaggio naturale. In alto a destra s'intravede la città di Gibellina.

1 Site plan of Piazza Alicia and of the Mother Church, with retrieved items displayed.
2 The ruins of the church seen from the castle after demolition, 1984.
3 The church rebuilt against the background of the natural landscape. Top right, a glimpse of the town of Gibellina.



ca storia. A essi sono stati aggiunti riferimenti specifici i quali fanno sì che ci si accorga appena, a prima vista, che l'autore persegue un discorso formale. In realtà una molteplicità di particolari scompare nell'insieme, conferendo al tutto un carattere di integrazione. Per esempio con la scelta di materiali locali (soprattutto la pietra), distribuiti nella loro varietà e struttura in modi differenti; dedicando grande cura alle giunzioni tra materiali; alle direzioni assiali e diagonali; a elementi come i canali di scolo, collocati in modo da risalire lungo la facciata per evitare che i muri assorbano l'acqua piovana. Collovà e Siza hanno elaborato a questo scopo un abaco di elementi semplici in modo da distinguere il 'nuovo' dall'antico', collocando dei punti di riferimento visivi (per esempio colonne riportate fuori della superficie della chiesa sulla piazza) che servano d'orientamento, oppure ponendo delle colonne là dove si vuole visualizzare una matrice, una geometria concettuale altrimenti invisibile.

Realizzando un'atmosfera nota e accettata dagli abitanti, integrando citazioni nel contesto e ponendo in esso dei segni, indicatori di un certo luogo, utilizzando una gamma di materiali contrastanti ma comunque unificanti, Collovà ottiene un'atmosfera calda, locale senza ricadere nel folklore, che ogni abitante del luogo può apprezzare e che può servire d'esempio a molte altre comunità.

Among the many projects for the rebuilding of a zone devastated by the earthquake of 1968 in Sicily, the one for the old town center of Salemi is a delicately balanced and exemplary achievement. It is distinguished by its work on the environment, and by its effort to define tools to enhance the atmosphere through a simultaneous rhythm of continuity and interruption. The project did not in fact attempt to restore the demolished exactly as it originally was. Rather, it leaned on the memory of the town's inhabitants through a

number of reminders whilst at the same time endowing the old center with a new dimension. This practice allowed the architects to link the existent to the past, but also to highlight new and particular features within those same places to boost their character.

The language is expressed through two ways of proposing the components of its image: first of all by making it an objective to enhance the feeling of a known place; and then by ignoring preconized recipes in favour of specific answers to specific situations. The method rests on invention derived from the materials, spaces, colours etc to be found on the spot. In this way the process of planning and construction manages to integrate the 'new' and the 'old' without any perceptible difference at first glance. At the same time a strong and meaningful image is projected. The approach adopted by Collovà, be it in the reconstruction of the urban nucleus at Salemi or in the rebuilding of

RIDISEGNO DI PIAZZA ALICIA E DELLE AREE E STRADE ADIACENTI
THE REDESIGNING OF PIAZZA ALICIA AND OF ITS ADJACENT AREAS AND STREETS

Progetto *Project*: Álvaro Siza Vieira, Roberto Collovà

Committente *Client*: Comune di Salemi

Direzione lavori *Works management*: Roberto Collovà

Collaboratori *Collaborators*: O. Marrone, A. D'Amico, P. Traballi, A. Argento, F. Tramonte, M. Ciaccio, A. Lo Sardo, K. Muscarella, R. Viviano

Impresa di costruzione *Contractor*: IA.GI. (1995-98)

Assistenza cantiere *Construction site assistance*:

Melchiorre Armata



1, 4 Dettagli dell'intervento sulla chiesa.
2 Veduta dall'alto della piazza in rapporto al tessuto storico di Salemi. Con il nuovo disegno la piazza viene a estendersi all'interno del recinto della chiesa.
3 Pianta della chiesa a quota +2,40.
5 La pergola-passaggio che mette in comunicazione la piazza con il quartiere retrostante. Alle pagine 38-39: la chiesa vista da sud-ovest. L'edificio sacro, con un nucleo normanno ampliato nel XVII secolo, è stato ricostruito per 'sottrazione'. Gli elementi di spoglio sono stati posizionati nello spazio laico.

1, 4 Details of work on the church.
2 Bird's-eye view of the piazza in relation to the ancient fabric of Salemi. With the new design the square is extended into the church enclosure.
3 Plan of the church at +2.4 m.
5 The pergola-passage joining the square to the district lying behind it. On pages 38-39: the church seen from south-west. The building, with a Norman core enlarged in the 17th century, was rebuilt by 'subtraction'. The retrieved items are kept in the secular space.



1 spazio basilicale all'aperto
2 cappella absidale
3 abside
4 cappella absidale
5 nicchia del transetto
6 nuova cappella
7 cappella dell'Immacolata
8 accesso piano inferiore
9 locale annesso alla sacrestia
10 accesso servizi igienici
11 vestibolo sacrestia
12 sacrestia
13 locale di servizio sacrestia
14 accesso torre campanaria
15 accesso retrochiesa
16 torre campanaria
17 retrochiesa
18 giardino pensile e locali di servizio
19 toilette

1 uncovered basilican space
2 apsidal chapel
3 apse
4 apsidal chapel
5 transept alcove
6 new chapel
7 chapel of the Immaculate
8 entry to lower floor
9 room annexed to the sacristy
10 entry to toilets
11 sacristy vestibule
12 sacristy
13 sacristy service room
14 entry to bell-tower
15 entry to back of church
16 bell-tower
17 retrochiesa
18 hanging garden and service rooms
19 toilet



Stefano's House at Gibellina (see Domus 718), bears a relation, on the one hand to the work of Alvaro Siza, and on the other, to the more theoretical output of Vittorio Gregotti regarding topographical morphology. Concerning the former (associated with the Salemi project) Collovà has been passionately interested in his evolution for more than twenty years; whilst the latter has had the merit of bringing Siza's work to the knowledge of the architectural profession. Besides, it should not be forgotten that the architect responsible for the Salemi project and its execution started out as a pupil of Gregotti's and later became his assistant, before collaborating on developments in his Milan office during the master's best season of architectural design. At Salemi, the twofold inspiration received has engendered a wholly successful integration of the environment. The architect has done this by situating elements reminiscent of places and their tragic history, added to a few of his own. As a result one scarcely notices at first sight that he is also making a formal statement. In effect, a multitude of details disappear into the design as a whole and give it a strong



sense of cohesion. For example, the choice of local materials (stone mostly), distributed in their variety and structure in different ways; the great attention paid to the junction of materials, to axes and diagonals and to elements such as gutters; or to the stone facing applied to the facade to prevent the walls absorbing rainwater. For that purpose Collovà and Siza have devised an 'abacus' of simple elements to distinguish the 'new' from the 'old'. By placing visual points (columns, for example, set outside the surface occupied by the church on the square), which serve as means of orientation; or by erecting columns where there is a desire to pick out a matrix, or a conceptual geometry, that would otherwise be invisible. By producing a familiar atmosphere acceptable to the inhabitants, by merging quotation into context, and adding signs to indicate certain places where necessary; and by deploying a range of contrasting but nonetheless unifying materials, Collovà creates a warm atmosphere, without stooping to the folklore which each inhabitant might appreciate and which can serve as an example for many other towns.



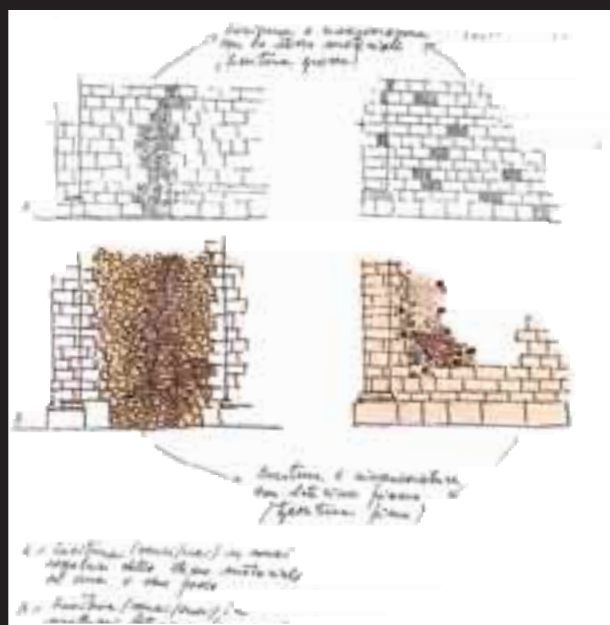
- 1 L'accesso alla torre campanaria.
- 2 Dettaglio del muro che delimita lo spazio basilicale verso la piazza.
- 3 Il blocco a un piano, dietro la chiesa, che ospita locali di servizio.
- 4 Pianta delle pavimentazioni.





In questa pagina: una serie di dettagli che restituiscono la ricchezza e la cura dei livelli d'intervento. Lo schizzo di studio è relativo alla ricucitura della muratura della chiesa. I tre tipi di lampade impiegati per la illuminazione degli spazi pubblici sono stati prodotti da oluce.

On this page: details rendering the richness and care devoted to project levels. The study sketch relates to the mending of the church walls. The three types of lamps used for the lighting of public spaces were made by oluce.



Bolles+Wilson

Testo di Peter Wilson
Fotografie di Christian Richters

Sistemazione paesaggistica
del Kop van Zuid, Rotterdam

Progetto: Architekturbüro Bolles+Wilson – Julia Bolles-
Wilson, Peter Wilson
Collaboratore: James Yohe
Architetto locale e strutture: ABT

Text by Peter Wilson
Photographs by Christian Richters

Landscaping of the Kop
van Zuid, Rotterdam

Project: Architekturbüro Bolles+Wilson – Julia Bolles-Wilson,
Peter Wilson
Collaborator: James Yohe
Local architect and structures: ABT

Kop van Zuid è un grande piano elaborato dalla città di Rotterdam per l'urbanizzazione del vecchio porto. Uffici, abitazioni, divertimento. Grandi masse architettoniche costruite attorno a degli spazi strutturati in luoghi, riconoscibili già da lontano e in grado di valorizzare anche gli edifici a piccola scala. La metafora del giardino inglese è stata rivitalizzata da Bolles+Wilson per accompagnare con edifici, installazioni e segnali il cammino dei nomadi urbani nel nuovo secolo.

Kop van Zuid is Rotterdam's major project to urbanize the old docks. Offices, apartments, entertainment. Large building masses with a space between. This must be structured with places, be immediately recognizable from afar and also provide support for the small scale. Bolles+Wilson have revived the English-garden metaphor in order to accompany urban nomads with objects, installations and waymarks on their path into the coming century.

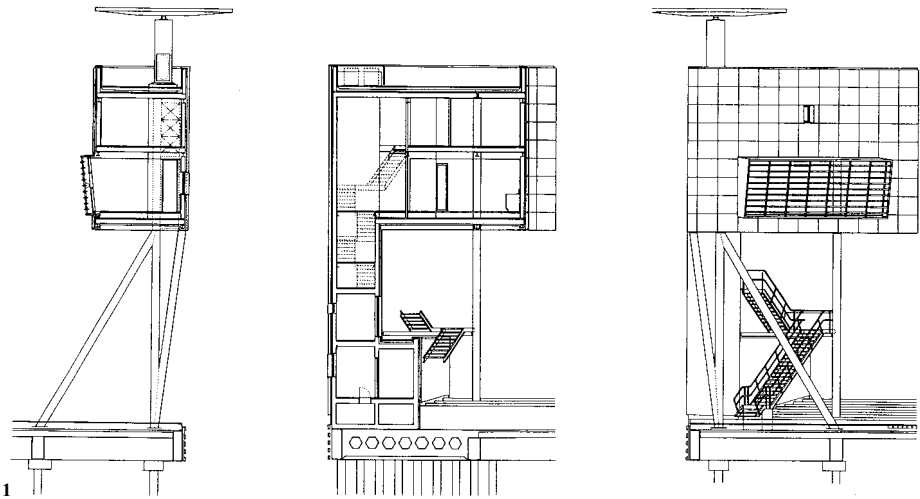
Con il trasferimento delle funzioni commerciali al porto dei container Rotterdam, come molte città europee, all'inizio degli anni Novanta ha colto l'occasione di espandere la sua già vasta iniziativa di ricostruzione urbanistica a sud del fiume Maas. Il dinamismo del porto, le chiatte del Reno, le gru galleggianti e ora anche le barche a noleggio hanno contagiato questo nuovo quartiere urbano. Sotto la guida carismatica di Riek Bakker, all'epoca responsabile dell'urbanistica e dell'edilizia residenziale, vennero varate una nuova iniziativa urbanistica e una nuova prassi operativa. Ne era strumento principale un gruppo di controllo della qualità con membri del calibro di Hans Kollhoff e del barcellonese Juan Busquets. Diversamente da quanto era accaduto per i Dock di Londra, Rotterdam investì molto in infrastrutture (il ponte Erasmus di Ben van Berkel), in atmosfera (l'ex sede della navigazione Olanda-America trasformata in Hotel New York) e nel piano regolatore generale dei grattacieli per uffici del molo Wilhelmina, affidato a Norman Foster. Parallelamente a queste grandi opere venne dedicata attenzione agli spazi pubblici più piccoli tra alcuni edifici d'abitazione e, proprio all'imbocco del ponte Erasmus, al molo di Bolles+Wilson. Dietro un brief apparentemente semplice che riguardava un piccolo edificio di servizio della società di gestione del porto, una sistemazione paesaggistica che incoraggiasse l'utilizzo del fronte del porto e il futuro inserimento di un edificio per un ristorante, c'era un complesso insieme di requisiti tecnici e urbanistici. Ci troviamo qui all'esterno della prima diga di Rotterdam (ancora una volta gli olandesi sono alle prese con le forze della natura), il sito semplicemente non esiste, ha dovuto essere costruito. Pragmaticamente la soluzione più semplice consisteva in una serie di pali sommersi e in una piattaforma prefabbricata di calcestruzzo. La sfasatura chiaramente intenzionale delle gambe di sostegno sotto la cabina dei guardiani del ponte e di quelle del colonnato d'acciaio sono semplicemente una conseguenza del limitato numero di punti d'appoggio disponibili.

Per eliminare il dislivello di un metro e mezzo con l'altezza della riva una rampa di basalto è stata gettata come un tappeto lungo il molo. Nella sua ampiezza quasi supera le dimensioni del sito, sporgendosi sull'acqua a incontrare la marea che si alza. Su questo tappeto si erge come una gru una putrella d'acciaio di settanta metri, due travi a U collegate da una passerella. Qui il tema è la cornice, l'estensione della riva, il panorama della città. Un confine sopraelevato, che solleva a sua volta chi decide di percorrerlo per avere il vantaggio di un panorama privilegiato. Come un giardino all'inglese questo molo è una sequenza di stazioni, di viste architettoniche, di collegamenti a distanza (al profilo di Rotterdam) e di incontri personali. Forme coniche come l'esplosione dell'estremità del colonnato costituiscono macchine prospettiche, che si possono attraversare ma rifiutano la conclusione singola di un fuoco preciso. Vigilanza: una cabina per i guardiani all'altezza di dodici metri, un'altra macchina visiva, un'altra forma conica. Un piano per l'elettronica (computer e radar), uno per i funzionari portuali, gli addetti all'apertura del ponte, i regolatori della coreografia del fiume. L'angolo della facciata principale (bianca) rende omaggio a Erasmus, rovesciandosi in un profilo d'ombra che si fonde con la piattaforma di sostegno. Una terza maschera, la facciata sud in mattoni gialli, si riduce a un singolo montante in omaggio al panorama urbano retrostante. Sotto la cabina dei guardiani lo stesso granito del molo diventa una superficie scrittoria, il supporto di un codice. In questo caso l'altezza sull'acqua (importantissima in Olanda) e gli altri numeri di questo molo dismesso (dove le navi non attraccano più) sono sparsi sotto forma di inserti d'acciaio inossidabile tra una fontana, un gioco numerico e dei sedili per i pescatori. Oltre il ponte Erasmus, e presto all'ombra del grattacielo delle Poste di Renzo Piano, c'è la risposta elettronica a questo giardino di numeri perduti, la Torre dei numeri



1 Planimetria. All'inizio degli anni Novanta l'area a sud del fiume Maas è stata oggetto di una vasta iniziativa urbanistica. Il progetto di Bolles+Wilson, all'imbocco del ponte Erasmus di Ben van Berkel, era finalizzato a ridisegnare il fronte fluviale e a incoraggiarne l'utilizzo.
2 Veduta dal fiume. Tre sono gli elementi dell'intervento: una cabina di controllo del traffico fluviale e del ponte, un lungo colonnato d'acciaio e una torre di numeri elettronici (non visibile nella foto).
In questa pagina: la cabina di controllo.

1 Site plan. In the early 1990s a major urban planning scheme was launched on the area south of the Maas river. The project by Bolles+Wilson, located at the entrance to Ben van Berkel's Erasmus Bridge, was aimed to redesign the river front and to encourage its use.
2 View from the river. The operation comprises three main elements: a river and bridge traffic control cabin, a long steel colonnade, and an electronic numbers tower (not visible in the photo).
On this page: the traffic control cabin.

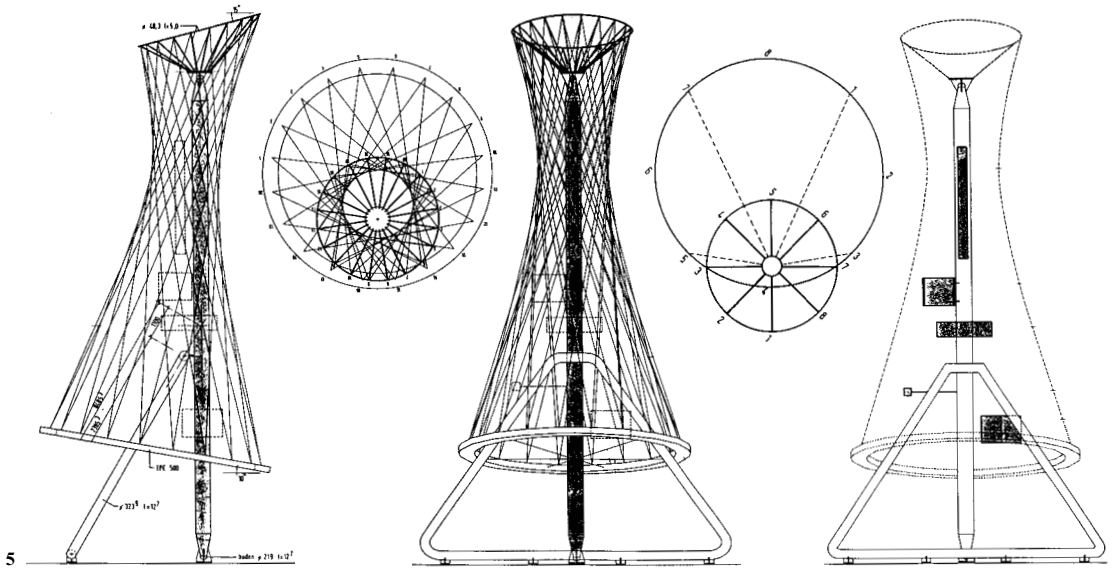


1 Sezioni e prospetto della cabina di controllo.
2, 3 Due vedute della torretta di postazione. Sullo sfondo, il ponte Erasmus. Occupata ventiquattro ore al giorno, la cabina ha una forma scultorea sospesa a 12 metri dal suolo su sottili elementi di sostegno per ottenere un migliore punto di osservazione.
4 Pianta ai vari livelli della cabina. Dei due piani

principali, uno è riservato alla strumentazione elettronica, l'altro al personale di controllo.
5, 6 Pianta, prospetti e veduta della torre dei numeri mobili. Situata oltre l'attacco del ponte Erasmus, è una tensostruttura che riporta su cinque pannelli a led dati utili e inutili: ora, temperatura, caso, battito cardiaco nullo, popolazione mondiale.

1 Sections and elevation of the control cabin.
2, 3 Two views of the look-out turret, with Erasmus Bridge in the background. Occupied twenty-four hours per day, the cabin has a sculptural form, perched 12 meters above the ground on thin support stilts to provide the best observation point.
4 Plans of the various cabin levels. Of the two main floors,

one is reserved for the electronic instrumentation, and the other to operating personnel.
5, 6 Plans, elevations and view of the mobile numbers tower. Set beyond the entry to Erasmus Bridge, it is a tensile structure having five led panels showing useful and also useless information: the time, temperature, random, heartbeat nil, world population.



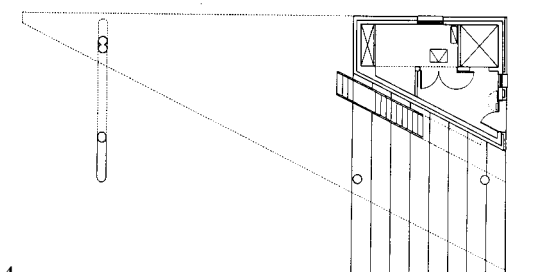
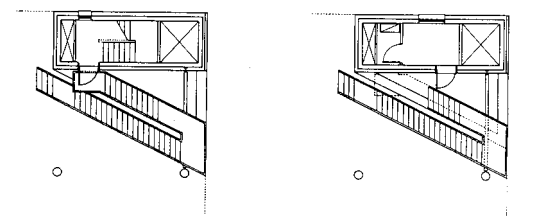
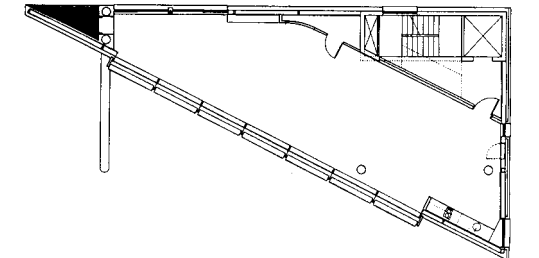
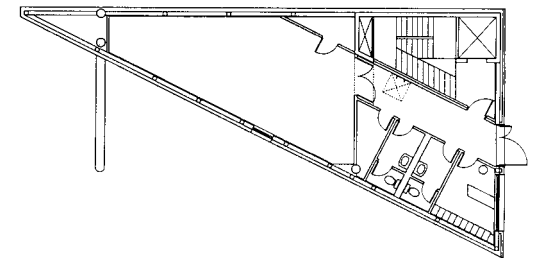
mobili, che emette su tutto il complesso, da cinque pannelli a LED ingabbiati come cyberpappagalini, numeri utili e inutili, l'ora, uno zero, la temperatura, un cubo casuale e a un'estremità, come una sigaretta che brucia, la popolazione mondiale. Chiudono la coreografia narrativa del molo cinque 'scogli' elettronici numerati. Come mercantili in disarmo le espansioni galleggianti fungono da confini territoriali per chi prende il sole o contempla le navi. Il molo, terminato nel 1996, è stato il primo progetto di Bolles+Wilson sul Kop van Zuid. Quest'anno sarà completata la sistemazione paesaggistica del molo dell'Hotel New York, mentre il progetto per il Nuovo Teatro Luxor (al di là del piazzale di sbarco del primo molo) sarà compiuto alla fine del 2000.

With the removal of harbour functions to its container port Rotterdam like many European cities sized in the early nineties the opportunity to extend its already extensive planning and reconstructions south of the river Maas. Harbour dynamism, Rijn barges, floating cranes and now taxi boats infects this new urban quarter. Under the charismatic leadership of the then director of planning and housing Riek Bakker a new planning initiative and operative mechanism was instigated. The principle weapon being a quality control team with members of the calibre of Hans Kollhoff and Barcelona's Juan Busquets. Unlike London's Docklands Rotterdam invested heavily in infrastructure (Erasmus Bridges by Ben van Berkel) atmosphere (former Holland-America shipping building as Hotel New York) and Norman Foster for a masterplan of the Wilhelmina Pier Office Towers.

Parallel to these large statements attention was paid to smaller scale, public spaces between housing blocks and, right at the landing of the Erasmus Bridge, the Quay by Bolles+Wilson. Behind an apparently straight forward brief for a small harbour company control building, a landscape to encourage waterfront use and the future integration of a restaurant building lies a complexity of urbanistic and engineering requirements.

We are here outside Rotterdam's first dike (the Dutch again grappling with the forces of nature), the site simply did not exist, it had to be made. Pragmatically the simplest solution was piles in the water and a precast concrete table construction. The apparently wilfull displacement of legs under the bridgewatchers house and the steel colonnade are thus simply a consequence of the limited number of loading points available. To negotiate the 1.5 meter drop from street to quay level a basalt ramp was laid carpet like across the pier. Of generous proportion it all but outgrows its site folding waterward to meet the incoming tide. Standing cranelike on the carpet is a 70 m steel beam, two 'U' sections with elevated walkway between.

The subject here is framing, the extent of the quay, the view of the city. An elevated edge, which itself elevates those who choose to traverse it to a privileged panoramic vantage. Like the English landscape garden this quay is a



1, 3, 4 Vedute di dettaglio e generale della struttura a passerella. Lunga 70 metri, offre a chi la percorre un panorama privilegiato sulla riva e la città.

2 Il molo in un'immagine notturna.

5 Prospetti e pianta del colonnato.

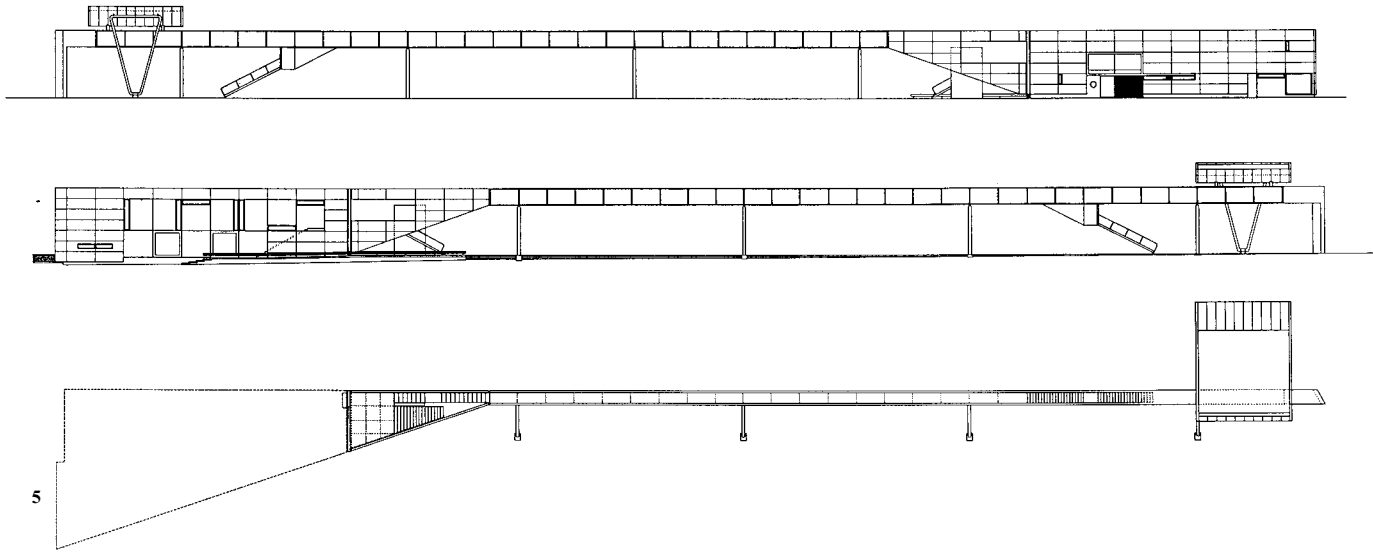
1, 3, 4 Detailed and general views of the walkway structure. 70 meters long, it affords an exceptional panorama of the embankment and city.

2 The pier by night.

5 Elevations and plan of colonnade.

sequence of stations, constructed views, connections over distance (to the skyline of Rotterdam) and intimate encounters. Conical forms like the exploding colonnade end are perspectival machines, traversable but rejecting the singular conclusion of sharp focus. Vigilance – a house for those who watch from a height of 12 meters – another viewing machine, another conical plan. One floor for electronics (computer and radar) on for harbour officers, openers of bridges, conductors of river choreography. The angle of the (white) principle facade pays its due to Erasmus, its reverse a silhouetted shadow fuses with the table on which its stands. A third mask, the yellow brick south facade reduces itself to a single shaft in deference to the urban panorama beyond. Below the bridgewatchers the granit of the quay itself becomes a surface of inscription, a code carrier. In this case height above waterlevel (all important in Holland) and the leftover numbers of this decommissioned (ship-

less) quay are, strewn as stainless steel inlays between fountain, number puzzle and fishermens seats. Beyond the Erasmus Bridge, and soon to be shadowed by Renzo Pianos PTT Tower is the electronic answer to this garden of lost numbers, the tower of moving numbers. Signalling across the mass – 5 LED boxes caged like cyber budgies useful and useless numbers. Time, 'O', temperature, a random cube and burning cigarette like at one end – world population. Concluding the narrative choreography of the quay are five numbered electronic rocks. Like discarded cargo the hovering 'Blob' forms function as territory definers for sun loungers and ship watchers. This quay finished in 1996 was the first Bolles+Wilson project on the Kop van Zuid. Later this year the landscaping of the Hotel New York Quay will be completed, and across the landing square from the first quay the design for the New Luxor Theatre will be completed at the end of 2000.



Testo di Gerwin Zohlen
Fotografie di Stefan Müller

Renzo Piano
Christoph Kohlbecker

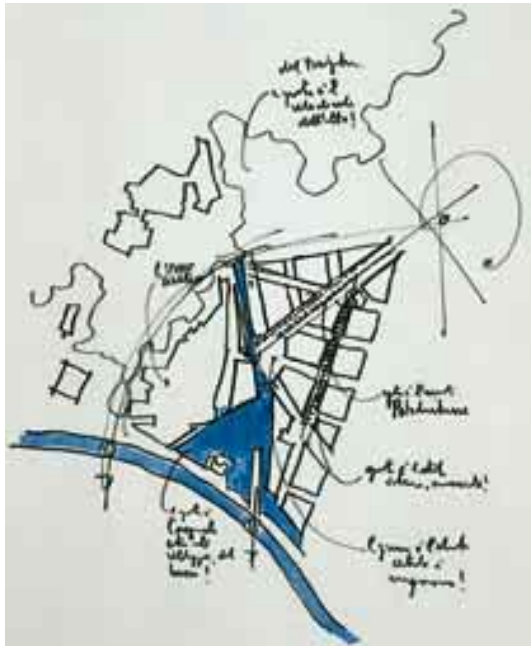
La ricostruzione di Potsdamer Platz, Berlino

Text by Gerwin Zohlen
Photographs by Stefan Müller

Rebuilding Potsdamer Platz, Berlin

Potsdamer Platz a Berlino: una grande area vuota condizionata dal mito di essere stata in passato il cuore di Berlino, la piazza più trafficata d'Europa. Un luogo al centro di un dibattito molto intenso all'epoca del concorso. La questione era: rispettare la tradizione dell'isolato berlinese, assecondare le aspettative degli investitori o creare un gioco libero di forze proiettate verso il futuro? Questa dialettica ha dato dei risultati: i progetti degli architetti più noti compongono quello che attualmente è il maggior "Urban Entertainment Center" d'Europa. Un monumento celebrativo della periferia in pieno centro.

Potsdamer Platz in Berlin, carte blanche, but burdened with the legend of having once been the heart of Berlin, and Europe's busiest square. At the time of the competition, a site of the most vehement dispute: the tradition of the Berlin block, pure investment exploitation, or an open play of forces for the future – that was the question. The result is a bit of everything. Works by outstanding architects are assembling to form what is currently Europe's largest "Urban Entertainment Center". The periphery has got its monument in the center.



L'inaugurazione di Potsdamer Platz nell'ottobre 1998 è stata uno spettacolo impressionante. "Tutta Berlino nel vortice del nuovo quartiere" ha scritto per giorni la stampa locale. Ogni testata, che fosse conservatrice, progressista o scandalistica, ha dedicato all'evento un supplemento nel quale la storia della progettazione, della costruzione e della mitizzazione di Potsdamer Platz, cioè dell'area sulla quale si era iniziato a intervenire nel 1991 quando ancora si chiamava "Daimler-City", era raccontata con grande risalto. I media via etere e a stampa hanno informato tutto il Paese sull'inaugurazione, celebrando la creatura dei due uomini allora più potenti in Germania in campo economico e politico: il presidente federale Roman Herzog e Jürgen Schrempp, amministratore delegato di Daimler Chrysler, azienda protagonista di un'operazione di fusione globale giusta in tempo per l'inaugurazione della piazza. I giornali hanno largheggiato nell'utilizzo di metafore scabrose, dall'"operazione a cuore aperto" al "trapianto di cuore", fino all'"impianto di un cuore nuovo": con queste parole si è cercato di descrivere i processi architettonici e urbanistici sviluppatisi in un luogo che fino ad allora mai – davvero mai – nella sua storia aveva avuto la funzione di centro della città. Potsdamer Platz si trovava infatti oltre le porte della città storica: fino ad allora Berlino cominciava e finiva sempre a Leipziger Platz. Tuttavia la riprogettazione di quest'ultima è proseguita, dal 1991 in poi, sempre all'ombra della più importante e rappresentativa Potsdamer Platz. Come nodo viario e sede dei terminali delle più importanti linee ferroviarie internazionali che facevano capo a Berlino, l'Anhalter Bahnhof e la Potsdamer Bahnhof, la piazza era arrivata infatti ad avere un'importanza leggendaria. Nel periodo del dopoguerra e durante l'esistenza del Muro, essa era sopravvissuta in un clima di bruciante nostalgia della passata grandezza della metropoli, tra l'epoca guglielmina e (soprattutto) gli anni Venti. Questa grandez-

1 Studio planimetrico di Renzo Piano in cui è già presente la nuova rete di canali e specchi d'acqua inframmezzata agli isolati.

1 Study of site plan by Renzo Piano, in which the new network of canals and lakes is already visible in between the blocks.



3

2, 3 Due vedute aeree del nuovo quartiere in rapporto alla città (foto di Rudolf Schäfer). Al concorso urbanistico sull'area del 1991, vinto dallo studio Hilmer & Sattler, era seguito nel 1992 un concorso internazionale di cui risultò vincitore il progetto di Piano e Kohlbecker. Questi nel 1993 ottimizzarono il master plan iniziale e progettaron una parte dei blocchi previsti, mantenendo la supervisione artistica dell'intero complesso. Il disegno delle restanti architetture è stato affidato a Hans Kollhoff, Ulrike Lauber & Wolfram Wöhr, Rafael Moneo, Richard Rogers e Arata Isozaki.

2, 3 Two aerial views of the new area seen in relation to the city (photos by Rudolf Schäfer). The planning competition for the area, held in 1991 and won by Hilmer & Sattler, was followed in 1992 by an international competition for which the winning project was entered by Piano and Kohlbecker. In 1993 the latter optimized their initial master plan and designed a part of the scheduled blocks, maintaining responsibility for the artistic supervision of the complex as a whole. The design of the remaining architecture was entrusted to Hans Kollhoff, Ulrike Lauber & Wolfram Wöhr, Rafael Moneo, Richard Rogers and Arata Isozaki.



1

- 1

Renzo Piano, Christoph Kohlbecker
- 2

Hans Kollhoff
- 3

Ulrike Lauber & Wolfram Wöhr
- 4

Rafael Moneo
- 5

Richard Rogers
- 6

Arata Isozaki
- 7

Potsdamer Platz Arkaden



2



3

1, 2 Pianta generali del quartiere a livello delle coperture e del piano terra.
3 Veduta da ovest dell'insediamento con i due grattacieli ancora in costruzione sullo sfondo. In primo piano, l'edificio della Staatsbibliothek di Hans Scharoun.
Pagina a fronte: panoramica dal Landwehrkanal. Sulla destra, la torre alta 106 metri della Debis (Daimler-Benz InterServices), impresa di servizi della Daimler-Benz. Il grattacielo è identificato dal cubo verde smeraldo con il logo della società e ospita anche il sistema di ventilazione del Tiergarten tunnel, il cui imbocco è situato alla sua sinistra.

1, 2 General plans of the area at roof and ground floor levels.
3 View from west of the area, with the two skyscrapers still under construction in the background. In the foreground is the Staatsbibliothek building by Hans Scharoun.
Facing page: panoramic view from the Landwehrkanal. On the right stands the 106-metre high Debis (Daimler-Benz InterServices) tower. The skyscraper is identified by the emerald green cube with the corporation's logo on it, and also houses the Tiergarten tunnel ventilation system, the entrance to which is situated to its left.

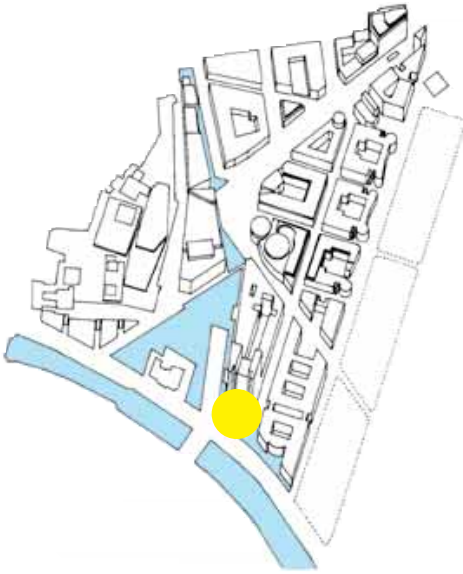
za ha dovuto essere resuscitata, per così dire, “strappandola al diavolo”, non senza grande seguito e risonanza, tanto che di recente persino in Italia Potsdamer Platz è stata definita il “cuore d’Europa”. Come se l’Europa, tuttora in crescita attiva, non potesse contare su parecchi altri centri cittadini. Tanto infelici possono risultare, in politica e in urbanistica, le metafore derivate dal corpo umano. Comunque una grande massa di persone è affluita di buon grado all’inaugurazione e, piena di curiosità verso le strade appena terminate e la Marlene-Dietrich-Platz, è sciamata davanti al teatro per spettacoli musicali e al casinò, senza lasciarsi particolarmente impressionare o distrarre dal grezzo fascino dell’incompiuto emanato dagli edifici alti non ancora terminati di Renzo Piano, Hans Kollhoff e Helmut Jahn sulla Potsdamer Platz; infine, arrivata di fronte all’oggetto del proprio desiderio, è entrata nello shop-

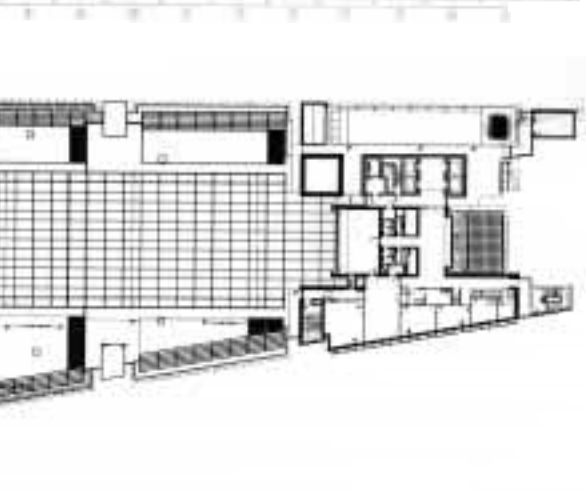
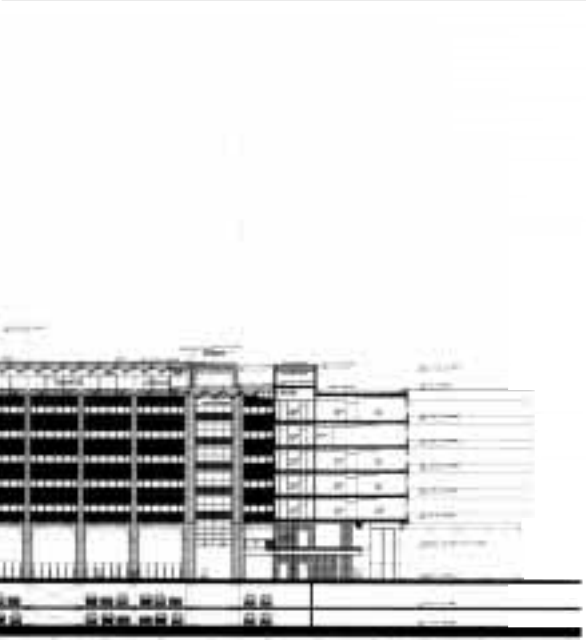
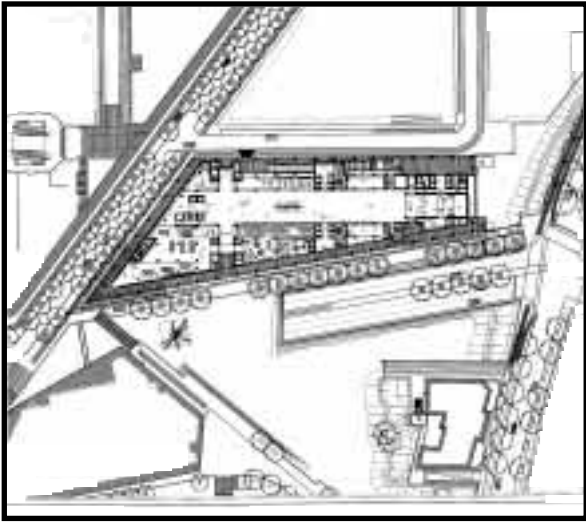
ping mall Potsdamer Platz Arkaden. Il giorno dell’inaugurazione e le settimane seguenti, infatti, i negozi sono stati saccheggiati, come se da decenni a Berlino non fosse stato possibile comprare niente. Il primo giorno si sono contate duecentomila persone, almeno un terzo delle quali trasportava sacchetti di plastica rigonfi fino alla metropolitana, alla sopraelevata o alla propria auto. Un successo che non poteva dipendere solo dalle offerte promozionali praticate dai negozi per tutto il periodo inaugurale: in questo caso si manifestavano desideri più profondi, insieme a una forte aspirazione alla reintegrazione della città. Ancora alcuni giorni dopo l’apertura, la polizia ha dovuto intervenire appositamente per regolare il traffico poiché si verificavano continuamente ingorghi e code nelle strade intorno ai cantieri, e gli ingressi dei parcheggi multipiano non erano in grado di smaltire da soli l’enorme afflusso. Secondo le ap-



Concorso *Competition* (1992)
Renzo Piano Building Workshop, C. Kohlbecker
Gruppo di progettazione *Design team*: B. Plattner (associato responsabile *associate in charge*), R. Baumgarten, J. Bergen, E. Balik, A. Chaaya, P. Charles, J. Moolhuijzen con *with* A. Schmid, U. Knapp, M. Kohlbecker, P. Helppi, P. Darmer (modelli *models*), M. Goudin (modelli *models*)
Consulenti: Schlegel GmbH - Spiekermann (logistica *logistics*)
Master plan (1993)
Renzo Piano Building Workshop, C. Kohlbecker
Gruppo di progettazione *Design team*: B. Plattner (associato responsabile *associate in charge*), R. Baumgarten, P. Charles, J. Ruoff, G.G. Bianchi, J. Moolhuijzen, F. Pagliani, L. Penission, A.Schmid, C. Hight con *with* E. Belik, J. Berger, A. Chaaya, W. Grasmug, N. Miegerville, G. Carreira, E. del Moral, H. Nagel, R. Phelan, B. Tonfoni, K. Franke, O. Skjerve, M. Werth, P. Darmer (modelli *models*)
Consulenti *Consultants*: Drees & Sommer (direzione progetto *project management*)
Sviluppo del progetto *Design development* (1993-94)
Renzo Piano Building Workshop, B. Plattner (associato responsabile *associate in charge*), C. Kohlbecker
Gruppo di progettazione *Design team*: R. Baumgarten, P. Charles, J. Ruoff, J. Moolhuijzen, F. Pagliani, S. Baggs, N. Mecattaf, L. Penission, C. Hight, M. Kramer, D. Putz, G. Oug, A. Giordano (coordinamento *coordinator*), S. Ishida, G.G. Bianchi, I. Corte (CAD), O. De Nooyer, E. Piano, E. Baglietto, J. Fujita, D. Guerri, G. Langasco

(CAD), R. Sala, S. Schaefer, K. Shannon, R.V.Truffelli, F. Wenz, H. Yamaguchi, J.P. Allain (modelli *models*), M. Goudin (modelli *models*), D. Cavagna (modelli *models*)
Consulenti *Consultants*: Drees & Sommer (direzione progetto *project management*)
Costruzione *Construction* (1996-)
Renzo Piano Building Workshop, B. Plattner (associato responsabile *associate in charge*), C. Kohlbecker
Gruppo di progettazione *Design team*: R. Baumgarten, A. Chaaya, P. Charles, G. Ducci, M. Kramer, N. Mecattaf, J. Moolhuijzen, J.B. Mothes, M. Busk Petersen, J. Ruoff, M. van der Staay, E. Volz con *with* E. Audoye, G. Borden, C. Brammen, D. Drouin, B. Eistert, M. Hartmann, O. Hempel, M. Howard, W. Matthews, G.M. Maurizio, D. Miccolis, M. Pimmel, S. Stacher, M. Velcheva, J. Krollicki (stage), P. Furnemont, C. Colson (modelli *models*)
Collaboratori di Kohlbecker *Kohlbecker collaborators*: J. Barnbrook, H. Falk, A. Hoher, R. Jatzke, M. Kohlbecker, M. Lindner, N. Nocke, A. Schmid, W. Spreng
Consulenti *Consultants*: Ingenieurgesellschaft IGH/Ove Arup & Partners, Schmidt Reuter Partner (consulenti tecnici *technical consultants*); Ingenieurgesellschaft Boll & Partners GmbH, Ove Arup & Partners, Ingenieurgesellschaft IBF, Weiske & Partner (strutture *structures*); Müller BBM (verifiche di comportamento *physics*); Hundt & Partner (scavi *excavation*); IBB Burrer Ludwigsburg, Ove Arup & Partners (impiantistica elettrica *electrical engineering*); ITF Intertraffic (trafficking); Atelier Dreiseitl (impiantistica idraulica *hydraulic system*); Möhrle und Kruger (sistemazione paesaggistica *landscape design*)





parenze, dunque, la strategia di Daimler Benz, che puntava a trasformare Potsdamer Platz in “nuovo centro di Berlino” attraverso uno dei più grandiosi programmi di architettura e intrattenimento della storia recente, era stata coronata dal successo. I ricchi e splendidi fuochi d’artificio che il grande gruppo industriale aveva fatto lanciare nel gelido cielo berlinese in occasione dell’inaugurazione rappresentavano dunque una sorta di *Halleluja* principesco per la nascita della nuova città.

Solamente nella primavera di quest’anno hanno cominciato a sorgere i primi dubbi che le masse di visitatori che invadevano la piazza non fossero composte da veri acquirenti, e che non tutti coloro che passeggiavano all’interno del centro commerciale Potsdamer Platz Arkaden fossero effettivamente disposti a porre mano al portafoglio, accontentandosi piuttosto per la maggior parte di respirare l’atmosfera della piazza. Molti, infatti, si limitano a sorseggiare rumorosamente un milkshake al-

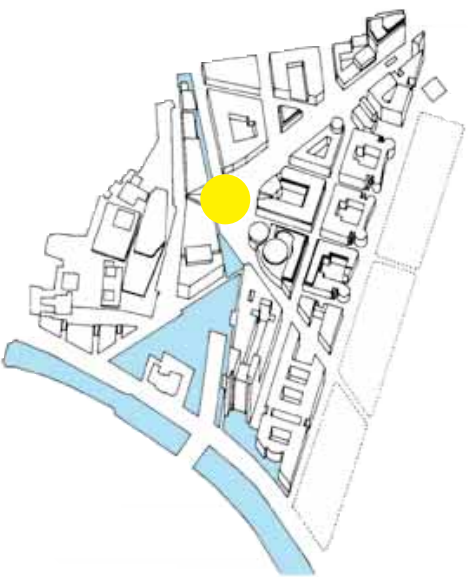
l’American Bar e preferiscono fare acquisti nel quartiere di residenza, più vicino da raggiungere e dove reparti e scaffali offrono gli stessi prodotti delle Arkaden: dalle calze e dalla maglieria di Wolfords ai capi scandinavi economici di Hennes & Mauritz, ai prodotti per tutte le tasche del supermercato Aldi.

Un po’ sorpresi i commentatori hanno osservato che la merce in vendita in negozi e grandi magazzini di Potsdamer Platz non è speciale, ma di livello medio; niente lusso, nessun invito a soddisfare desideri consumistici irrazionali, proibiti o frivoli, ma un normale approvvigionamento quotidiano; alle Arkaden la scelta dei prodotti in vendita va di pari passo con i cambi di stagione: in primavera sotto il lucernario vengono collocati molto presto campane di Pasqua e calici destinati a risvegliare buoni sentimenti, mentre in vista dell’estate il management del centro commerciale sta già pensando a qualche nuovo allestimento. Tutto scorre e cambia in questa strada commerciale rivestita di



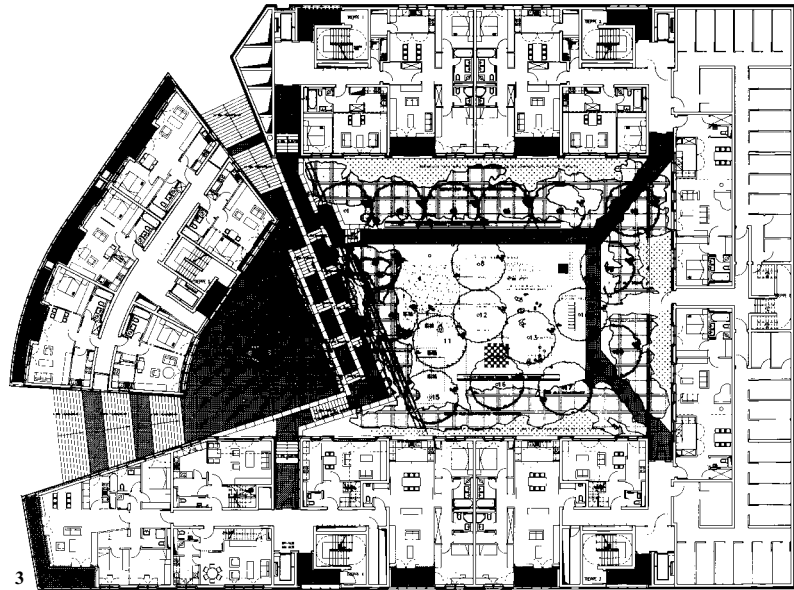
- 1-3 Planimetria, sezione longitudinale e pianta del ventesimo piano della Debis Haus.
- 4 L’atrio del grattacielo che si sviluppa su più piani e occupa la fascia centrale dell’edificio.
- 5 Scorcio da Marlene-Dietrich-Platz, la piazza centrale del quartiere, verso sud. In primo piano l’ingresso al centro di intrattenimento che ospita un teatro per varietà (700 posti), uno per musical (1700 posti) e un casinò di 8000 metri quadri.
- 6 Veduta di dettaglio della piazza con lo specchio d’acqua.

- 1-3 Site plan, longitudinal section and plan of the twentieth floor of Debis Haus.
- 4 The atrium of the skyscraper is several storeys high and occupies the central part of the building.
- 5 Looking south from Marlene-Dietrich-Platz, which is located in the center of the area. In the foreground is the entrance to the entertainment center. This houses a variety theater (700 seats), a musicals theater (1700 seats), and a casino occupying 8000 square meters.
- 6 Detailed view of the square and lake.

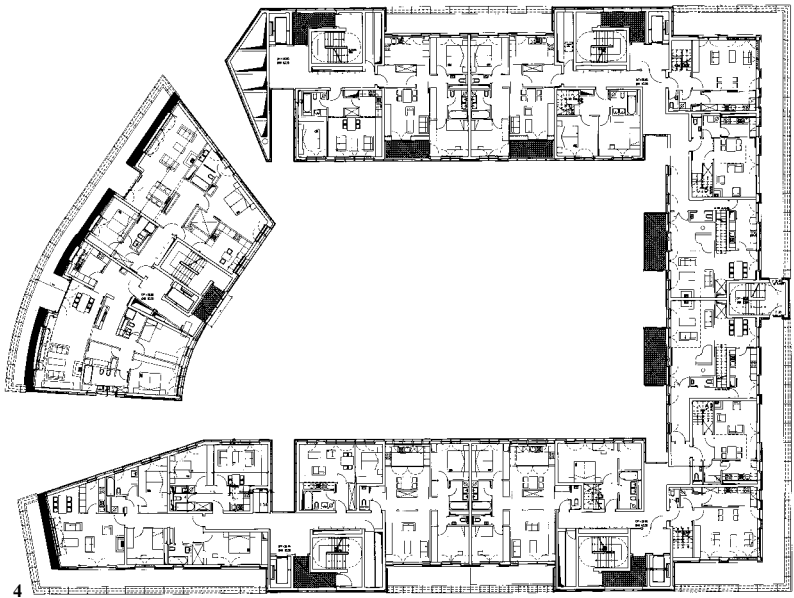




1



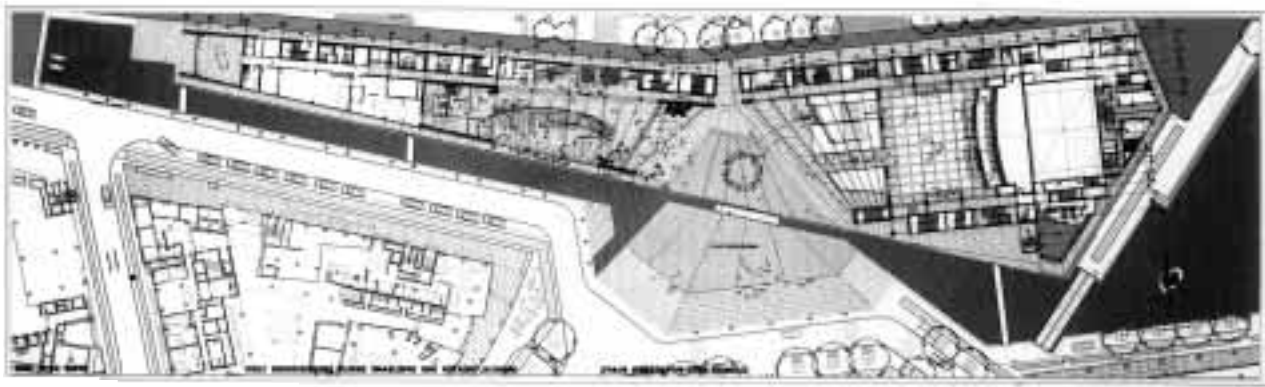
3



4



5

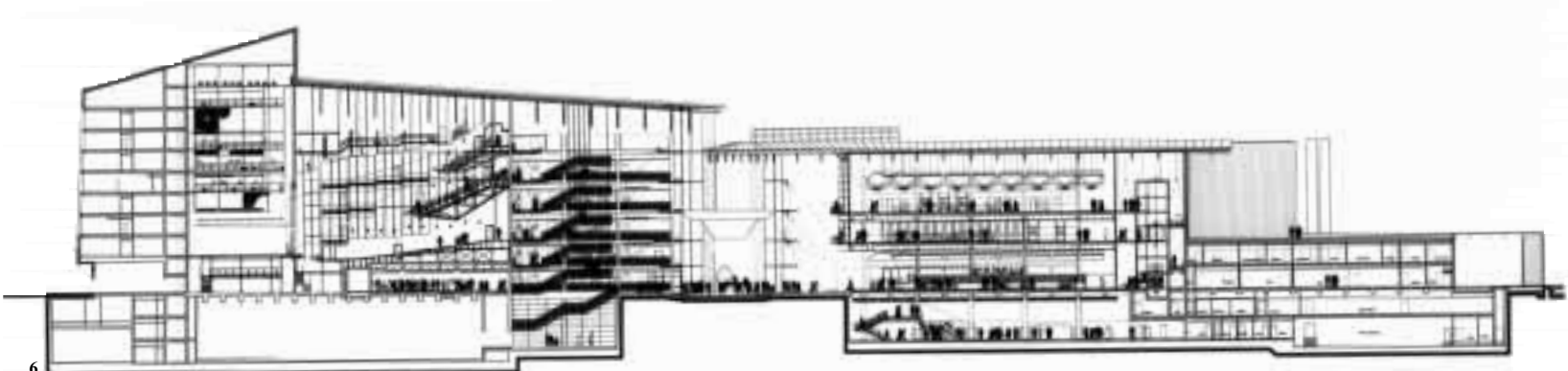


2



vetro, che – se osservata da vicino – risulta del tutto simile ad altre sorte in dozzine di città sparse per la Germania e nel frattempo anche in quasi tutti i distretti berlinesi, se si eccettua qualche differenza nei materiali e nell'esecuzione. La mediocrità delle Arkaden contrasta dunque con la grande attesa per la realizzazione del quartiere, cresciuta nel corso degli anni e soddisfatta soprattutto dalla meraviglia architettonica del complesso di Potsdamer Platz, i cui tempi di assuefazione restano però difficilmente prevedibili. Tuttavia la strategia che il gestore del centro commerciale (la società ECE, leader in Germania nel settore) persegue attraverso la pubblicità appare sensata: attrarre clienti dalla regione di Berlino, da Potsdam, da Nauen e da Brieselang. Così Potsdamer Platz è diventata quello che gli esperti riassumono con la sigla UEC (Urban Entertainment Center): parecchie occasioni di intrattenimento distribuite tra cinema, musica e sale giochi in maniera da rendere gli acquisti piacevoli.

Questo approccio è forse da condannare? Non inizia piuttosto in questa piazza una nuova età dell'urbanistica europea? In cui quartieri prefabbricati vengono allestiti come se fossero "parchi tematici americani" dove nessun Mickey Mouse cammina dondolandosi per le strade, ma sono le stesse quinte urbane a divenire il "tema"? È presto per formulare un giudizio, e "Daimler-City" non è ancora terminata: sia gli edifici di Richard Rogers intaccati dagli insetti e disposti lungo il futuro elegante lato orientale dell'area, sia le case alte sulla Potsdamer Platz devono ancora essere completati. Soprattutto, però, lungo il lato nord della piazza deve ancora essere terminata l'unitaria Sony-Plaza rivestita di vetro di Helmut Jahn. L'unica cosa certa attualmente è che nella sua Marlene-Dietrich-Platz dalla forma a conchiglia Renzo Piano è riuscito a creare, inosservato dalla critica, uno dei motivi più erotici della storia dell'architettura recente, sempre che non gli sia sfuggito di mano al tavolo da disegno. Fra il teatro per spettacoli mu-



6

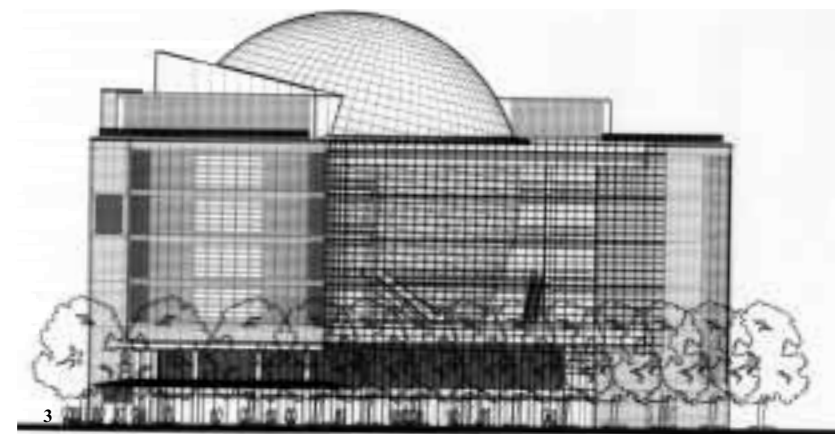
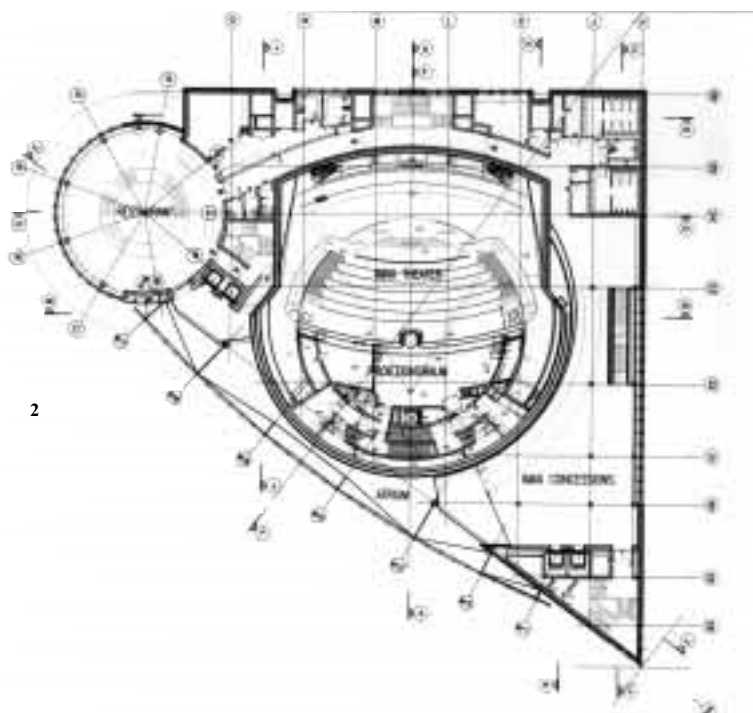
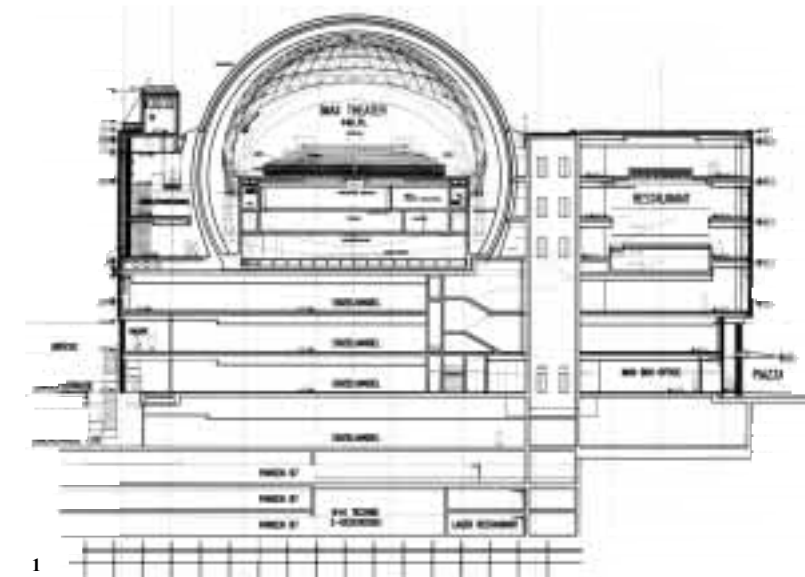
sicali e il casinò si apre infatti una fenditura: attraverso questa *vagina giocanda architettonica* si potrebbe un giorno raggiungere la Staatsbibliothek di Scharoun, situata dietro la piazza: dal punto di vista tecnico questa accessibilità è del resto tanto possibile quanto voluta. In questa maniera alla fine l'adiacente Kulturforum della buonanima, il cui senso urbanistico ci manca, risulterebbe arricchito.

The opening of the Potsdamer Platz in October 1998 turned into an extraordinary spectacle. "All Berlin Drawn to the New Quarter" screamed the headlines in the local press for days. To mark the event every newspaper, whether conservative, liberal or tabloid, brought out a special supplement in which the planning, building and legendary history of the Potsdamer Platz was documented, and in particular that area on which work was started in 1991 under the name of "Daimler-City". Throughout Germany, press and television reported on the opening. The event was cel-

ebrated by the two gentlemen who stand at the summit of Germany's politics and business respectively: Roman Herzog, the President of the Federal Republic, and Jürgen Schrempp, the President of what had become, by global merger, just in time for the inauguration of the Potsdamer Platz, the Daimler Chrysler corporation. Many dubious metaphors were strewn around. There was talk of "open-heart surgery", of a "heart transplant", or a "heart implant". And all this to describe the planning and architectural processes at a place which had never (repeat, never) in its history been the center of the city. The Potsdamer Platz had always been outside the gates of the old city. Berlin had always begun, or ended as the case may be, at the Leipziger Platz. But its planning has been plodding along since 1991 very much in the shadow of a Potsdamer Platz more pregnant with significance. As a street hub and site of what were then the city's most important long-distance rail termini, the Anhalter and Potsdamer sta-

1 I blocchi residenziali di Renzo Piano e Kohlbecker. Per rendere la fruizione del complesso più piacevole ai pedoni, le strade che convergono sulla piazza sono fiancheggiate da un sistema di portici larghi almeno quattro metri.
2, 6 Pianta e sezione longitudinale dell'edificio con i teatri e il casinò.
3, 4 Pianta del piano terra e dell'ottavo piano dell'edificio per appartamenti.
5 Particolare della scalinata di accesso alla corte interna del blocco.

1 The residential blocks by Renzo Piano and Kohlbecker. To make the complex more agreeable to pedestrians, the streets converging on the square are flanked by a system of porticoes at least four meters wide.
2, 6 Plan and longitudinal section of the building with the theaters and casino.
3, 4 Plan of the ground and eighth floors of the apartment block.
5 Detail of the flight of steps leading to the inner courtyard of the block.



tions, it had become a mythical quantity. In the post-war period before and after the building of the Wall, it bore the painful reminders of Berlin's one-time cosmopolitan greatness under the Kaisers and above all in the 1920s. It was this greatness which was to be restored come what may – and not without an echo, or without success. Not long ago, it was reported from Italy that the Potsdamer Platz was being seen as “the heart of Europe”. As though the still largely fictional entity ‘Europe’ did not have enough urban hearts to display. Metaphors based on the human body can be unfortunate.

Be that as it may, crowds of people, in happy mood and full of curiosity, poured to the inauguration through streets that were just about finished, across the Marlene-Dietrich-Platz, past the Musical Theatre and the Casino, refusing to be disheartened, let alone deterred, by the rough construction-site charm of the still unfinished tower blocks

by Renzo Piano, Hans Kollhoff and Helmuth Jahn on Potsdamer Platz itself. And so it was that they arrived at the goal of their desires, the shopping mall known as Potsdamer Platz Arkaden. On the opening day, and in the weeks to come, the shops were plundered as if there had been no other shopping opportunities in Berlin for decades. 200,000 people came on the first day, at least a third of whom returned to the public transport system or their car dragging heavily laden plastic bags. This cannot have been due to the special inaugural offers: rather, it was the expression of more profound yearnings and a more vehement desire for a city that was whole once more. Days after the opening, the police still had to lay on additional traffic controls owing to the jams and tailbacks on and around the streets where building was still in progress, and to the fact that the multi-storey car-parks had swallowed their fill long before the invasion had died down. To all appearances,

Pagina a fronte: veduta dal teatro per musical verso i fronti curvi del teatro IMax con schermo tridimensionale di Piano e Kohlbecker.

Facing page: view from the musicals theater towards the curved fronts of the IMax theater with three-dimensional screen, by Piano and Kohlbecker.



1-3 Sezione trasversale, pianta del quarto piano e prospetto ovest dell'Imax.
4 Veduta da sud di Eichhornstrasse con l'edificio per abitazioni di Lauber & Wöhr.

1-3 Cross-section, plan of fourth floor and west elevation of the IMax.
4 View from south of Eichhornstrasse with the apartment building by Lauber & Wöhr.





1



2

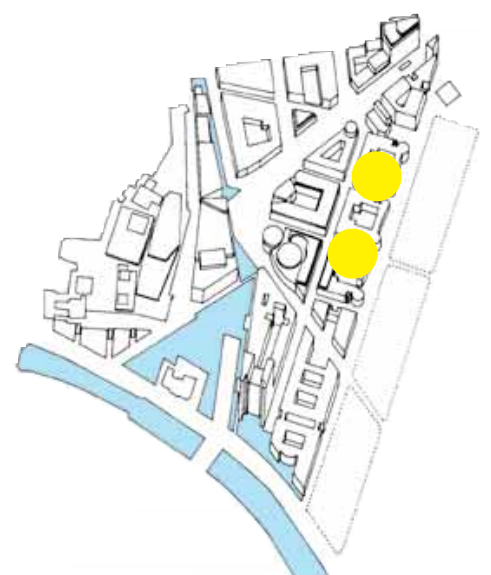


3



1, 2 Vedute laterale e frontale dell'edificio per uffici di Arata Isozaki.
3 Il percorso all'aperto dall'andamento ondulato che si svolge sotto la struttura a portali.
Pagina a fronte: immagini generali e di dettaglio dell'intervento di Richard Rogers che ha disegnato due blocchi per uffici e uno per abitazioni.

1, 2 Lateral and front views of the office building by Arata Isozaki.
3 The winding open-air pedestrian way running beneath the portal structure.
Facing page: general and detailed pictures of the work by Richard Rogers, who designed two blocks, one for offices and the other for homes.

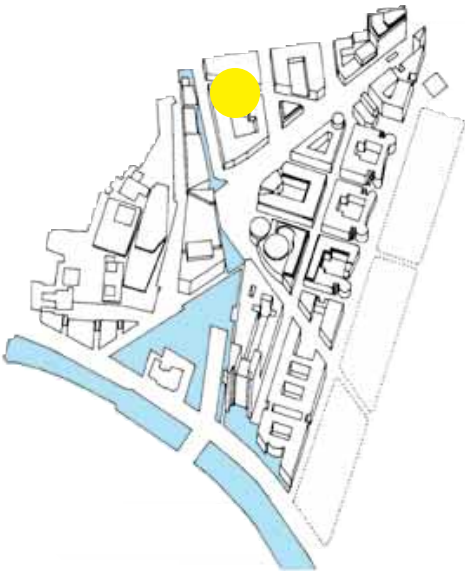
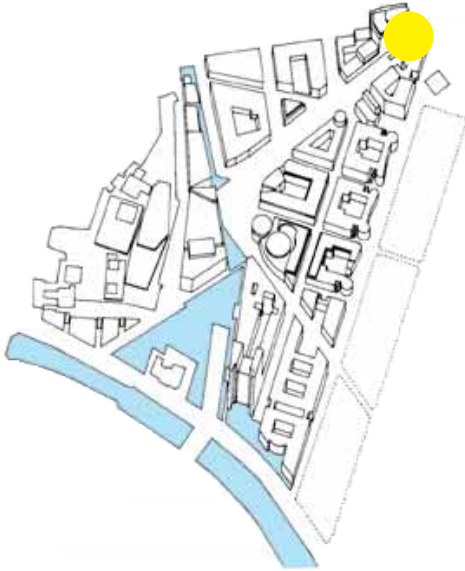


- 1 Scorcio di Eichhornstrasse da nord con gli edifici di Rafael Moneo (a sinistra) e di Piano/Kohlbecker che si fronteggiano.
- 2-4 I due blocchi di Moneo, uno occupato dagli uffici della Mercedes Benz, l'altro dall'Hotel Hyatt.
- 5 La testata del quartiere su Potsdamer Platz risolta con le torri di Piano/Kohlbecker (a sinistra) e di Hans Kollhoff (a destra).

1 Perspective view of Eichhornstrasse from north, with the buildings by Rafael Moneo (left) and by Piano/Kohlbecker facing each other.

2-4 The two blocks by Moneo, one occupied by the Mercedes Benz offices, the other by the Hyatt Hotel.

5 The end of the area on Potsdamer Platz, marked by the tower blocks designed by Piano/Kohlbecker (left) and Hans Kollhoff (right).



Daimler Benz's strategies and calculations had paid off, namely to "push" Potsdamer Platz with one of the most extravagant 'architainment' programmes on the recent building and architectural history of Berlin's "New Center". The luxuriant and splendid fireworks display, which the company laid on in Berlin's ice-cold skies, was a real princely Hallelujah for the birth of the New City. Only in the early part of 1999 did the first doubts begin to be voiced as to whether the masses of visitors to Potsdamer Platz really consisted of spenders; whether all those who strolled through the Potsdamer Platz Arkaden were really ready to open their wallets to seal a purchase. Or were they perhaps not just for the most part content to scent the flair of the new? Many were slurping milk-shakes at the American Bar – while doing their other shopping as usual in their local shopping centers. They would after all be nearer, and the accustomed shelves and aisles are stocked with precisely the same products as the Arkaden – whether

it's Wolfords tights and underwear or Hennes & Mauritz Scandinavian low-price garments or the Aldi universal discounters. And it is no secret either that hot dogs and pizza are available throughout Berlin. Critics have noted with amazement that the range of shops and products on Potsdamer Platz is not trimmed to the special, but to the average; no luxury, no attempt at seducing buyers into forbidden or frivolous consumption; instead, humdrum everyday provisions and supplies. The Arkaden changes its outfit according to the season. Artificial daffodils and tulips put in an improbably early appearance beneath the glass roof to awaken the feelings of potential shoppers. For the summer, the management will of course have some other bright idea. Everything within the glass skin of this shopping street is in flux. A street, which, looked at in the cold light of day, could be found by the dozen – apart from small differences in material and design – in cities anywhere in Germany and not least in

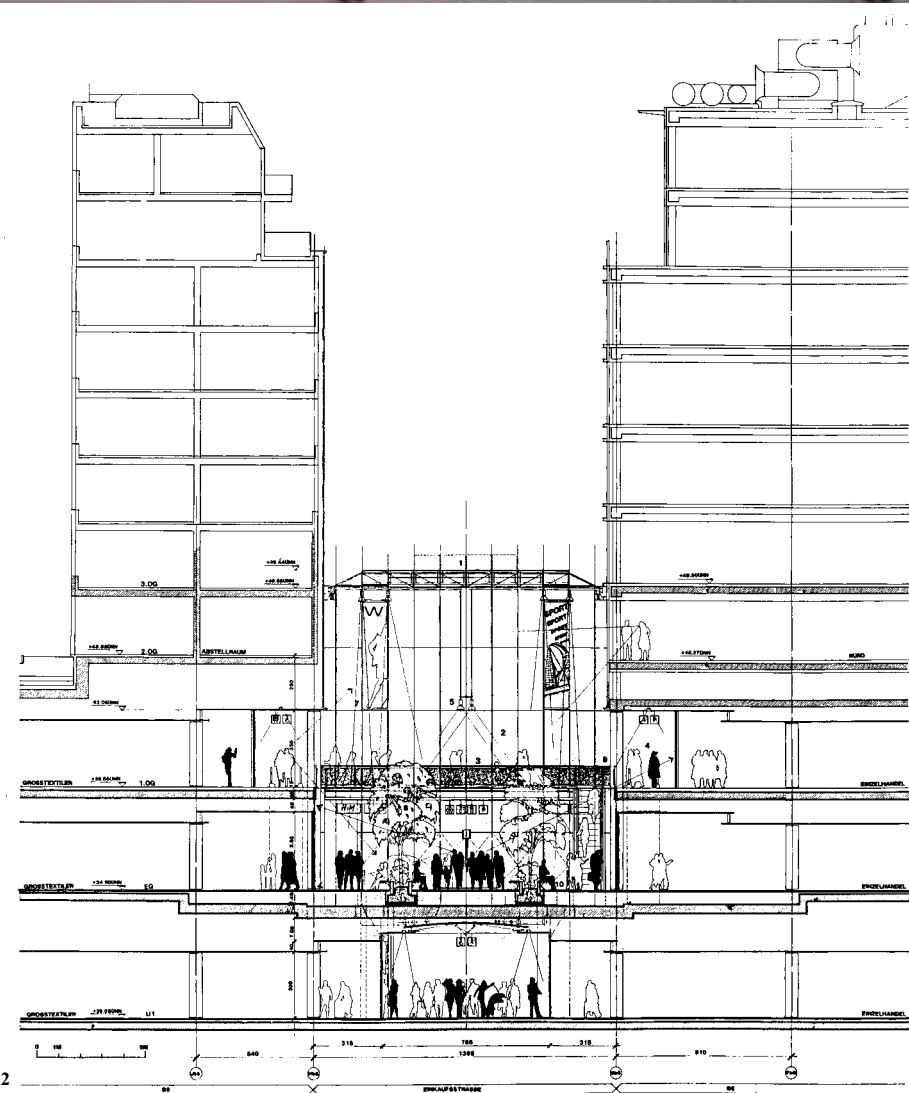




1

1, 2 Veduta e sezione trasversale della galleria commerciale Arkaden progettata da Piano/Kohlbecker.
3-5 La testata sud del blocco che si affianca alla Staatsbibliothek e si affaccia sul nuovo sistema d'acqua, e il percorso pedonale intermedio.

1, 2 View and cross-section of the Arkaden shopping mall designed by Piano/Kohlbecker.
3-5 The south end of the block next to the Staatsbibliothek facing the new water system, and the intermediate pedestrian way.



2



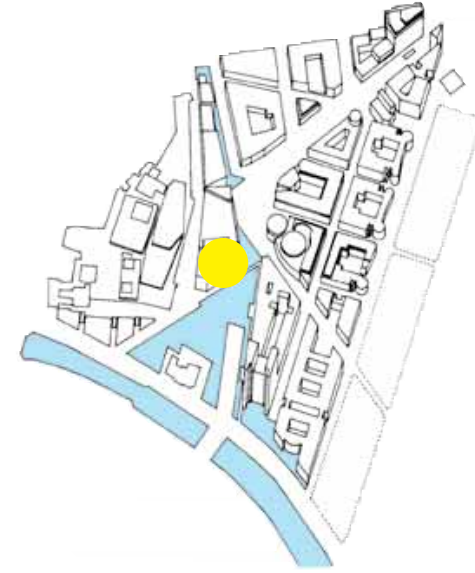
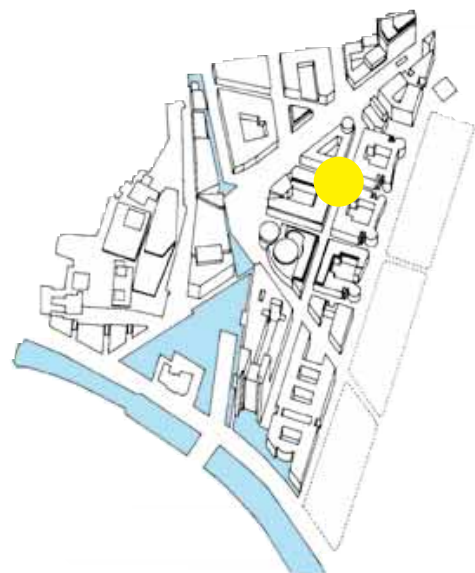
3



4



5



almost every district of Berlin. The averageness of the Arkaden contradicts the high expectations of the quarter which have been nourished for many years; but after all it is satisfied by the architectural attraction of the Potsdamer Platz ensemble, whose half-life no one cares to predict. But the strategy is consistent: namely that those running the Arkaden, Germany's leading "center operators" ECE, are advertising for customers to abandon Berlin's Brandenburg hinterland, with towns like Potsdam, Nauen and Brieselang, in favour of the city with its Potsdamer Platz. Thus Potsdamer Platz has become what American specialists call an Urban Entertainment Center (UEC) — with plenty of cinema, musicals and gambling arcades to ensure that the shopping trip remains a pleasant experience. Is this reprehensible? After all, is this not supposed to be the start of a new era in European city planning? In which pre-fabricated city precincts are put up like American theme parks? Only with no Mickey Mouse waddling

around, the cityscape itself being the theme? It is still too early to judge; nor is Daimler-City finished. Richard Rogers' stonelouse-gnawed blocks on what is planned to become the posh east side of the precinct have still to be built, as do the tower blocks on Potsdamer Platz itself. Above all, the homogeneously glazed Sony-Plaza by Helmut Jahn on the northern side. The only thing that is certain today is that Renzo Piano has succeeded, on the shell-shaped Marlene-Dietrich-Platz, in creating — unnoticed by the critics hitherto — one of the most erotic motifs in recent architectural history. Or maybe it slipped from under the counter, or the drawing-board? Between the Musical Theatre and the Casino, a gap opens. Through this vagina giocanda architettonica Hans Scharoun's State Library could one day be entered: technically it is no less possible than intended. That however would mean that the adjacent Kulturforum of blessed memory would at last experience what it always needed — namely urban fertilization.

Vittorio Gregotti

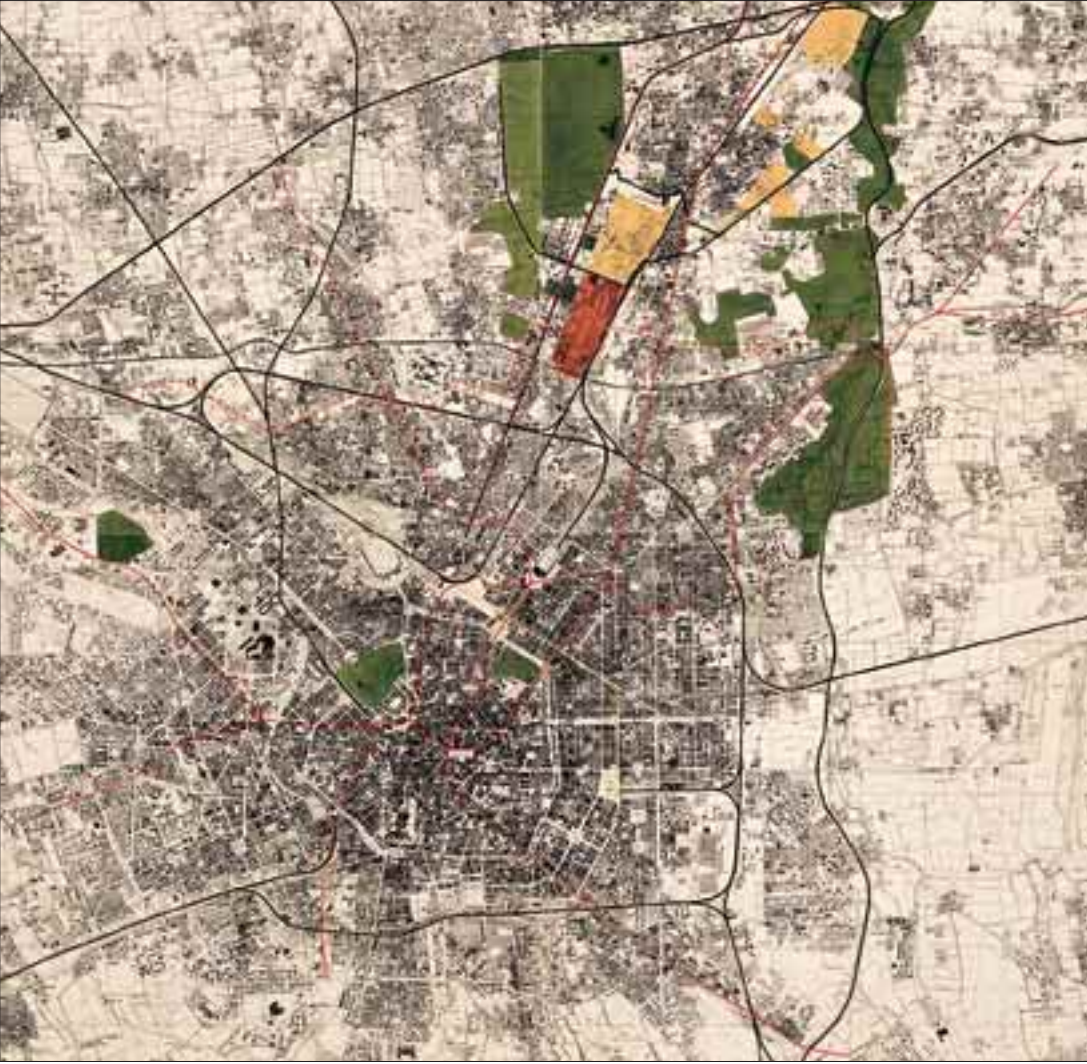
Testo di Vittorio Gregotti
Fotografie di Donato Di Bello

Riconversione dell’area degli stabilimenti Pirelli alla Bicocca, Milano

Progetto: Gregotti Associati International – Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Michele Reginaldi

Il progetto per Bicocca è l'intervento più ampio e significativo di livello europeo operato a Milano. L'area dismessa ex Pirelli al margine settentrionale della città ambisce a diventare un “centro storico della periferia dispersa”. Lo straordinario approccio di Gregotti consiste nel risolvere questa contraddizione fondamentale, conciliando la reinterpretazione della molteplicità e densità della città storica con le esigenze del presente e collocando edifici ben definiti nel vuoto dello spazio pubblico.

The Bicocca project is the largest and most important urban development in Milan, and of European importance. The intention is to turn the former Pirelli factory site on the city's northern edge into the “historical center of a sprawling periphery”. Gregotti's unique claim consists in overcoming this fundamental contradiction: to re-interpret the variation and density of the historical city and to reconcile present-day pressure to situate individual objects in the vacuum of open space.



- 1 Pianta di Milano. In rosso, la localizzazione dei territori ex industriali della Pirelli.

2 Foto aerea precedente all'intervento. È delimitata in rosso l'area di progetto.

3 Planimetria dell'area Pirelli Bicocca. In rosso le parti da realizzare, in nero quelle costruite.

1 Milan map. In red, the Pirelli ex-industrial area.

2 Aerial photo of the zone as it was before the new project, the area of which is indicated in red.

3 Site plan of the Pirelli Bicocca area. The parts to be built are in red, those already built in black.

■ autostrade e principali connessioni automobilistiche
motorways and principal motor connections

■■ viabilità di previsione
planned road system

■ metropolitana
underground railway

■■ previsione di sviluppo delle linee di metropolitana
planned development of the underground railway lines

■ ferrovia
railway

■ progetto passante ferroviario
through rail project

■ Progetto Bicocca
Bicocca project

■ zone di verde pubblico
public green zones

■ zone di trasformazione
transformation zones

Scopo del “Progetto Grande Bicocca” è stata la riutilizzazione delle aree industriali dismesse degli stabilimenti Pirelli e successivamente di quella degli ex stabilimenti Ansaldo, con esse confinanti, localizzate a Milano, in funzione della costituzione di un polo di centralità per l’area nord della città caratterizzato dalla mescolanza di funzioni e dalla presenza di attività di ricerca e di insegnamento universitario. Si tratta di uno dei più vasti interventi organici di ristrutturazione urbana che siano stati operati in Europa negli ultimi trent’anni e probabilmente uno dei più strategici dell’area milanese.

L’atto primo e fondamentale, l’apertura del recinto industriale, ha posto quindi anzitutto problemi di riconnessione con il circostante, di regolazione dei sistemi di accessibilità e di servizio e, naturalmente in primo piano, di definizione dei caratteri morfologici e d’uso della nuova, privilegiata parte di area metropolitana che si viene a costituire: una definizione che vuole anche confrontarsi con l’evoluzione del dibattito sul disegno urbano di questi ultimi anni.

Tali caratteri privilegiati sono legati a molti fattori: l’essere

Text by Vittorio Gregotti
Photographs by Donato Di Bello

Conversion of the Pirelli factories area at the Bicocca, Milan

Project: Gregotti Associati International – Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Michele Reginaldi

- 1 centrale sperimentale e celle a combustibile
experimental station and fuel cells

2 nuova sede della Deutsche Bank
new Deutsche Bank headquarters

3 torri terziarie
services towers

4 nuova sede del gruppo Siemens
new Siemens group headquarters

5 quadrangolo dei dipartimenti di Scienze della seconda Università degli Studi di Milano
quadrangle formed by the departments of Sciences in the second Università degli Studi di Milano.

6 residenze e piazza centrale
residences and central square

7 seconda Università degli Studi di Milano: dipartimenti di Giurisprudenza, Scienze Economiche, Statistica, Sociologia, Informatica e Matematica
second Università degli Studi di Milano: departments of Law, Economic Science, Statistics, Sociology, Information Technology and Mathematics

8 Consiglio Nazionale delle Ricerche
National Research Council

9 abitazioni in cooperativa
cooperative housing

10 Teatro degli Arcimboldi
the Arcimboldi Theatre

11 abitazioni in cooperativa
cooperative housing

12 i nuovi headquarter e i centri ricerca Pirelli
the new Pirelli headquarters and research centers

13 aree a parco urbano: il sovrappasso pedonale per il Parco Nord
urban park areas: the pedestrian overpass leading to the Parco Nord

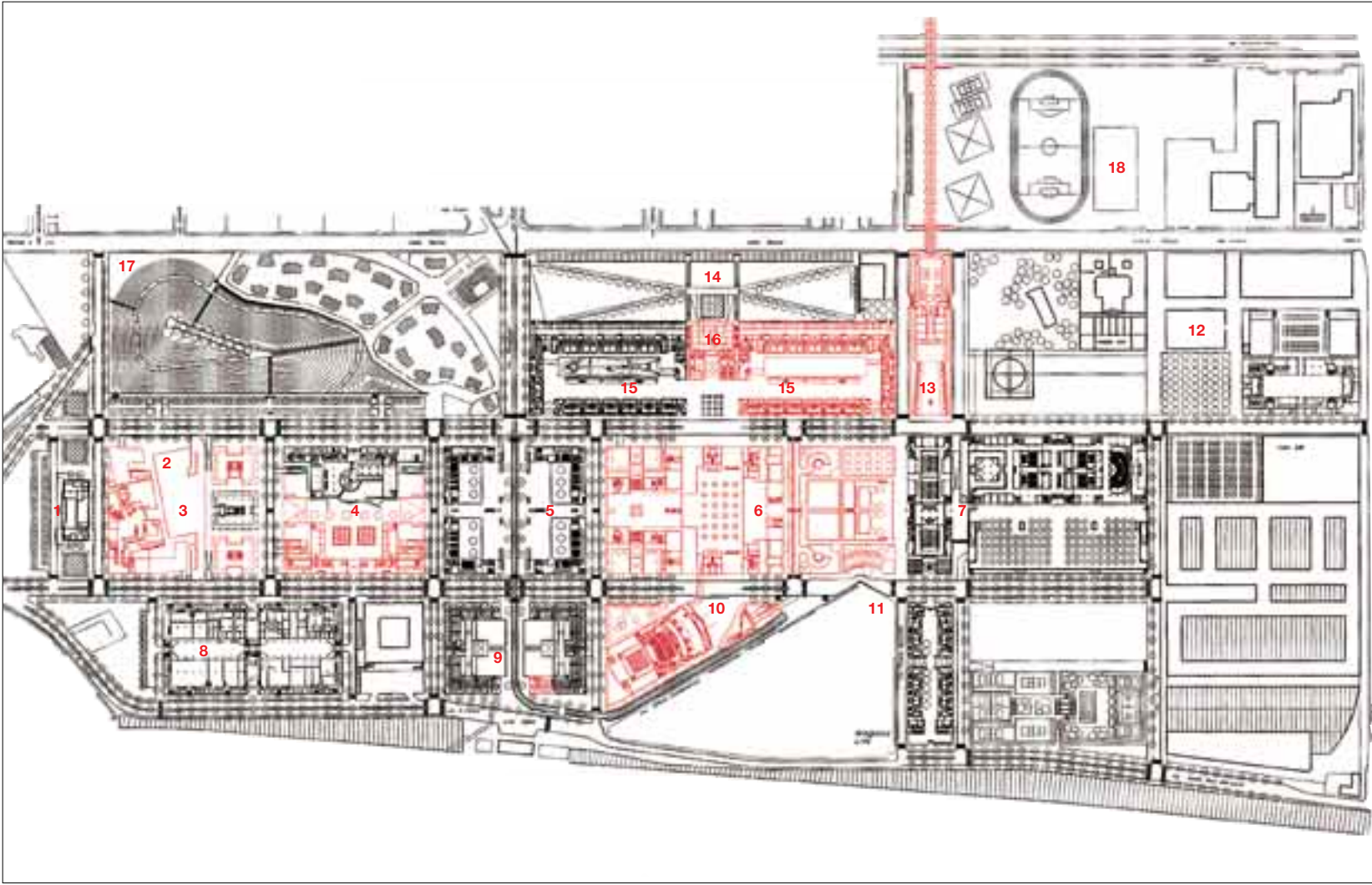
14 aree a parco urbano: Esplanade
urban park areas: Esplanade

15 residenze dell'Esplanade
residences on the Esplanade

16 scuola materna e centro pastorale
nursery school and pastoral center

17 collina dei Ciliegi
Cherry-tree Hill

18 campi sportivi Propatria
Propatria sports grounds



di trasformazione che caratterizzano l’intera area nord-est di Milano dalla cintura ferroviaria sino a Sesto San Giovanni e in senso assai più vasto come snodo tra la Milano consolidata e la campagna urbanizzata del nord-est con le sue conurbazioni dell’Olona e della Brianza.

Si può calcolare che quando la Grande Bicocca sarà a regime, vi abiteranno stabilmente poco meno di diecimila persone ma gli utenti (studenti, lavoratori, ricercatori, impiegati) saranno all’incirca quarantamila, a cui dovranno aggiungersi le persone che saranno per varie ragioni connesse con le attività che vi si svolgeranno.

In una parola, il progetto della Grande Bicocca tende a costituirsi come un vero e proprio “centro storico della periferia diffusa”, o meglio come un contributo a una visione policentrica dell’area metropolitana milanese nel senso dei caratteri, dell’identità e dell’articolazione urbana sia morfologica che d’uso che essa aspira a offrire, cercando di ritrovare, con il suo disegno, una continuità di scala e di prossimità con le relazioni e i vantaggi della città consolidata. Un “centro storico della periferia” deve essere caratterizzato

da quattro condizioni, che rappresentano nello stesso tempo una precisa presa di posizione nel dibattito sulla deregolazione o regolazione del disegno della espansione urbana:

1. Una sufficiente articolazione delle destinazioni d’uso e dei servizi e la presenza al proprio interno di servizi superiori, di valore territoriale, che rendano necessario lo scambio con altre parti della città e dell’area.
2. Un’utenza socialmente differenziata al proprio interno per attività, capacità di spesa, mescolanza di origine, di età e di condizione.
3. La cura nel disegno e nella gestione degli spazi aperti e collettivi (strade, piazze, verde e viali): lo spazio di relazione tra il costruito è altrettanto importante della qualità del costruito stesso.
4. Un sistema della mobilità che consenta un accesso efficiente e differenziato senza accumulare al suo interno movimenti impropri.
5. Un disegno urbano ordinato da un preciso principio insediativo, dalla chiara leggibilità, sufficientemente fitto da costituire un sistema ricco e concatenato di interni

urbani e insieme di relazioni differenziate tra le parti.

6. Una struttura in grado di ordinare e far riconoscere parti e spazi identificabili, variati nella loro concatenazione, che siano in grado di favorire un sistema di orientamento semplice e di percezione a più livelli di approfondimento. Parlare di centro storico della periferia diffusa è esprimersi attraverso una metafora la cui brillantezza deriva proprio dalla contraddizione tra i termini che la compongono. Probabilmente densità e fittezza che costruiscono, insieme alla stratificazione del tempo, agli adattamenti e alle variazioni inaspettate, ai monumenti alle memorie, il senso della città storica trovano oggi, non tanto nella tradizionale questione dei trasporti e dei servizi conseguenti quanto nella concezione stessa della delocalizzazione dell’effetto città oltre che nei riferimenti a modelli e logiche economiche estranee al contesto specifico, un ostacolo insormontabile alla loro costituzione.

I nodi sovrapposti di nuove tipologie aperte in combinazione con gli errabondi luoghi di nuova aggregazione sociale, i centri commerciali di grande scala, i nodi di inter-

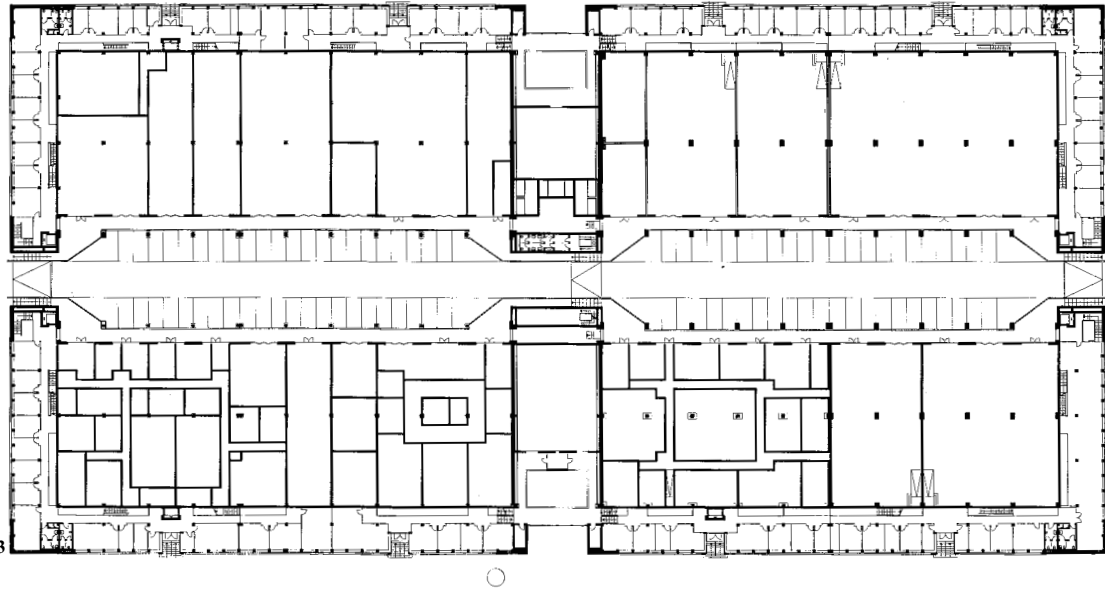


CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
NATIONAL RESEARCH COUNCIL



1, 2 Vedute frontale e laterale.
Si tratta della ristrutturazione
di un capannone industriale
esistente con una viabilità
che serve gli spazi delle
ricerche sperimentali.
3 Pianta del piano terra.

1, 2 Front and side views.
These comprise the
restructuring of an existing
industrial shed with a traffic
system serving the
experimental research centers.
3 Ground floor plan.



scambio delle infrastrutture, si presentano nelle nostre periferie esterne o nelle campagne urbanizzate come i futuri equivalenti, diffusi su larga scala, del denso bricolage della città antica. La fittezza dei sistemi informativi ne simula la ricchezza di esperienza diretta e la costituzione di punti variabili di affollamento ne imita la vitalità collettiva. Probabilmente quindi si tratta di una simulazione anche il riferimento che qui facciamo alla nozione di centro della città che ha, nella tradizione europea, i caratteri singolari e inimitabili che la storia specifica ha lentamente costruito su di esso. La descrizione del progetto dell'area della Grande Bicocca degli Arcimboldi è però, almeno, vera e propria descrizione delle componenti che formano l'immagine di un centro storico: la mescolanza delle funzioni, delle attività, delle componenti sociali, la compresenza dei manufatti con diverso carattere che definiscono la gerarchia delle cose e degli spazi, la presenza della profondità attraverso la storia nella permanenza dei tracciati e delle misure dell'antico insediamento industriale, la riconoscibilità delle

parti, gli ornamenti degli spazi aperti, la possibilità di sopportare variazioni, aggiunte, aggettivazioni, senza perdere identità. Tale "carattere urbano", se vuol essere qualcosa di più concreto di una semplice metafora, deve però trovare il modo di rivisitare criticamente le componenti della città alla luce della tradizione della modernità. Deve, cioè, essere capace di costruire un modello insediativo assegnando qualità proprio alla distanza critica che lo separa dalla città storica consolidata. Non si tratta di estendere alla periferia i caratteri urbani che consideriamo superiori ma di scoprire i caratteri specifici della sua condizione localizzativa e d'uso, e servirsene per la costituzione di un nuovo contesto dotato di identità dialettica rispetto allo sviluppo suburbano. Ciò che non è evidentemente riproducibile, pena un folclore pittoresco, è la dimensione che deriva dalla sovrapposizione degli strati prodotti nella città storica dal passare del tempo, dal mutare degli orientamenti, dei gusti, delle mentalità, dei desideri. Né è possibile l'imitazione di quei caratteri morfologici del cinico e del banale, della regres-

sione nella fantasia che sono ormai divenuti lo stile consolidato delle campagne urbanizzate. Noi dobbiamo affrontare il difficile tema di un disegno a tutt'ondo, affrontare le rigidità che conseguono alla sua costituzione in tempi relativamente brevi, fondate su logiche sia burocratiche che di mercato fortemente ideologizzate. Il progetto si distende sul terreno come un principio che simula il tutto finito di una città ideale anche se reca il timbro di un'ipotesi di utopia volontaria e sovente non condivisa. Si tratta probabilmente per noi di costruire il piano di appoggio della stratificazione futura, dei futuri mutamenti, delle future interpretazioni. La tradizione della città ideale è il risultato di due sguardi diversi: vi è l'utopia, la città come immagine del cosmo, l'uso platonico della regolarità geometrica come perfezione, la città di Dio, le simbologie di salvezza e di giustizia sociale. Ma da un altro lato vi è il complicato processo della costruzione quotidiana, faticosa della città, le necessità costruttive, lo scontro con le condizioni geografiche e storiche dell'insediamento: il fiume, la collina, la foresta ma

anche le culture, le fedi, le volontà, le resistenze. L'architetto si fa legislatore immaginario ma anche idraulico, pedagogo ma anche costruttore, produttore di spazi ma anche produttore di possibilità. Noi abbiamo dato qui, descrivendo la Bicocca, alla nozione di utopia un significato evidentemente improprio rispetto alla sua storia: meno proiettato verso il futuro e più rivolto a fare il punto, alla fine del secolo, delle sperimentazioni condotte dal moderno, ma anche a confrontarsi con l'immensa tradizione storica europea della ricomposizione i cui risultati si trovano oggi a misurarsi con condizioni altamente estranee rispetto alle premesse che li hanno costituiti. Anche diversamente percepiti entro una condizione sociale irrequieta e incerta, omogenea nei comportamenti e nei desideri di frammentarietà e di flessibilità soggettiva, votata a una scarsa responsabilità collettiva, tesa a considerare l'immagine delle cose più importante delle cose stesse, scarsamente interessata alle idee di durata e di organicità, scarsamente disponibile ad assegnare alla qualità morfologica dell'ambiente un posto

importante nella scala dei suoi valori. Sciogliere modestamente alcuni di questi nodi, disporre su un piano i loro nuovi elementi costitutivi e rimontarli, portarli a compimento secondo le strette vie che ci sono oggi consentite, è stato il compito che ci siamo posti. Tra il "pieno" della città tradizionale e il vuoto cosperso di oggetti separati della città moderna ci si trova quindi in una condizione terza. Gli spazi aperti del Progetto Bicocca sono quasi tutti pubblici, formano tra loro catene di sequenze di ambienti differenziati; alla semplicità dei volumi esterni corrisponde una complessità interna nella quale sono ribaltate le flessibilità d'uso; una quota importante dell'edificato è costruita attraverso un processo di ristrutturazione e assimilazione morfologica dell'esistente; la scala degli isolati industriali ha permesso di instaurare una nuova gerarchia tra strade, piazze, costruito; la riconoscibilità delle parti e l'orientamento percettivo sono questioni poste in primo piano dal sistema insediativo. Dal punto di vista della discussione sul disegno urbano il progetto della Grande Bicocca si propone come forma della ricom-

posizione, del riordino, dell'organicità dell'insieme e di ciascuna parte rispetto a esso. Non vi è dubbio che il sistema a griglia su cui si fonda l'insediamento della Bicocca sia tanto antico da mettere fuori gioco l'idea stessa di nuovo per proporsi solo come interpretazione di quel principio. Fare il nuovo non è peraltro lo scopo principale del nostro progetto; piuttosto pensare l'adatto, l'organico, la costituzione di una distanza critica dalla condizione della periferia, evitare che la parte di città si presenti come una congerie di oggetti tanto tristemente separati da superare la dote della varietà per restituire solo l'inutile, pretenzioso rumore indistinto del caos. Questa scelta insediativa, diversamente per esempio dalla griglia della Ville Radieuse, non pretende di avere valore universale di trasferibilità, segno dell'avvento di una società razionale e universale. Al contrario è una scelta i cui valori strutturali di geometrie e di misure sono connessi alle condizioni specifiche dell'area, alla natura della sua localizzazione, della sua storia, dei suoi confini, del suo circostante. Il sistema insediativo della griglia è interseca-



1

EDIFICIO PER LA RICERCA DELLA SIEMENS ITALIA **SIEMENS ITALIA RESEARCH BUILDING**



2

- 1 Veduta del fronte interno dalla corte.
- 2 Il complesso visto dalla collina dei Ciliegi.
- 3 Il modello della versione finale.

- 1 View of inner front from the courtyard.
- 2 The complex seen from Cherry-tree Hill.
- 3 Model of the final version.



3

to e reso più specificatamente complesso da una serie di altri elementi. Il primo di essi è costituito, come abbiamo già accennato, dalla dimensione eccezionale dell'isolato base che necessita una messa in discussione della nozione stessa di isolato urbano cosicché al tradizionale interno a corte privata si sostituisce un insieme di piazze pubbliche pedonali. Questo rende il principio insediativo adottato strutturalmente simile a quello di Venezia anche se non potrebbe stilisticamente essere più diverso. Anche qui si tratta "di far coincidere rigorosamente la rifinitura degli spazi pubblici e privati lungo il diaframma delle facciate che ne filtra l'immagine nei due sensi", come scrive Leonardo Benevolo a proposito di Venezia (*La città nella storia d'Europa*, p. 38). A questi principi fanno riferimento (o meglio prendono senso) anche tutte le variabili secondarie, gli aggettivi, le aggiunte, le variazioni, le violazioni che si svilupperanno nel tempo sul fondo di quel tessuto. Tutto ciò non si sottrae allo scontro con le realtà empiriche del mutare delle condizioni di produzione e di mercato persino all'insorgere dei

contrast e delle sconfitte. Cerca piuttosto di utilizzarle, ai fini della differenziazione, di ricondurle ai principi insediativi generali, affinché il senso di un sistema altro rispetto all'espansione periferica diffusa non vada perduto. Non posso dire che, secondo la tradizione del moderno, il piano della Bicocca faccia riferimento ideale a una società ricostruita. Più semplicemente è un appello a utilizzare le condizioni sia istituzionali e di mercato che di localizzazione per istituire una proposta che non sia solo una risposta collaborazionista, ritrattistica rispetto alle condizioni di fatto e alle ideologie del mercato ma anche pretenda di essere la simulazione di una riorganizzazione ideale del presente, la fissazione di una distanza che ci permetta di osservarlo. Si tratta quindi della descrizione di un'immagine che si fissa come cosa sul terreno in quanto sistema di riferimento dotato di una capacità di permanenza. Proprio la globalizzazione dei flussi, la flessibilità produttiva sociale e localizzativa dei nostri anni dovrebbe richiedere ai luoghi di manifestarsi nella loro specificità, per of-

frirne gli elementi di riferimento senza i quali questi sistemi non potrebbero funzionare. Quando tutto circola e cambia, i punti fissi diventano vitali e si richiede ai luoghi di rivelarsi nella loro identità proprio anche affinché il sistema globalizzato possa funzionare, confrontarsi con identità che permettano l'instaurazione del dialogo. Infine, alcune riflessioni devono essere fatte sul valore di coerenza del rapporto tra il disegno urbano complessivo e i caratteri architettonici degli edifici che ne compongono le parti. Dopo una lunghissima attesa, sono aperti oggi ben quattordici cantieri e tra tre anni un primo giudizio sull'insieme potrà venir dato, anche se sappiamo che solo un tempo sufficientemente lungo è in grado di consolidare il senso di città di un così vasto progetto. Su di esso dovranno crescere molte cose comuni quotidiane, allungarsi le ombre di molti eventi, prima che diventi pienamente città. Siamo però convinti che nelle attuali condizioni di dispersione e di smarrimento della cultura architettonica l'unica garanzia di articolazione e di flessibilità d'uso sia una forte unità nella concezione del disegno delle parti. Solo at-

TORRI TERZIARIE
SERVICES TOWERS



1 La prima delle otto torri di servizio alle imprese realizzata.

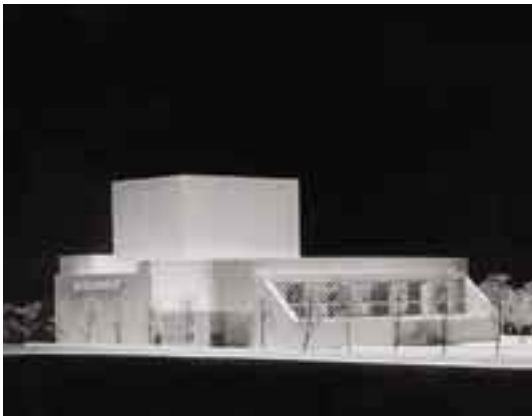
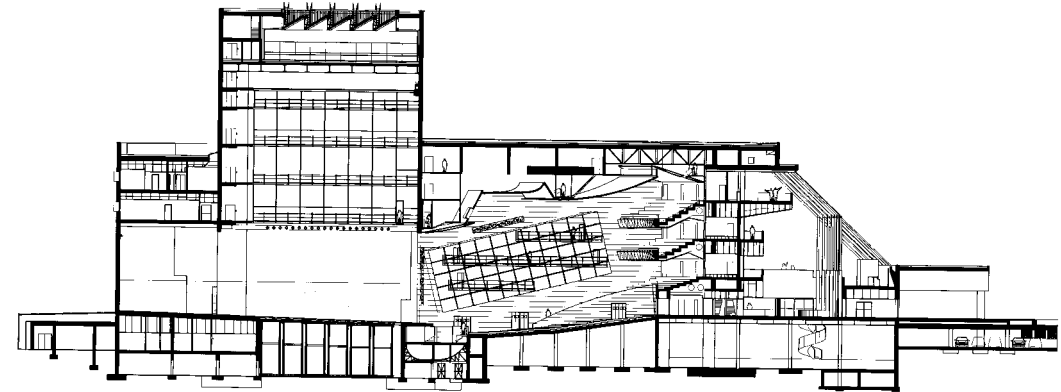
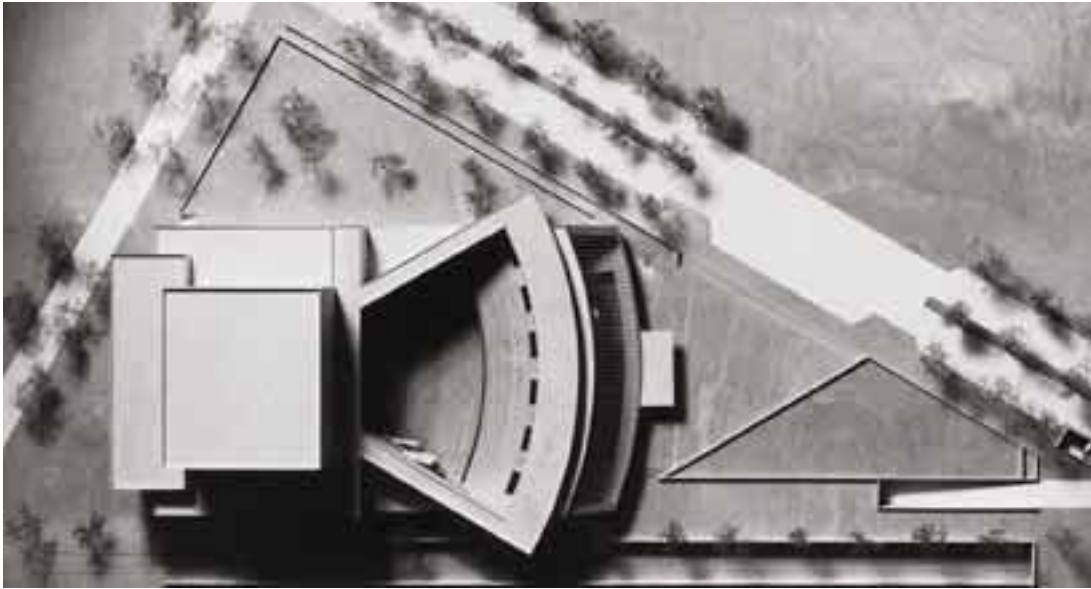
1 The first of the eight service towers has been built.

TEATRO DEGLI ARCIMBOLDI
THE ARCIMBOLDI THEATER



2, 4 Vedute zenitale e laterale del plastico nella seconda versione di progetto (foto di Giorgio Boschetti). Il teatro ha una capienza di 2400 spettatori.
3 Sezione longitudinale nella versione in costruzione.

2, 4 Bird's-eye and lateral views of the model, in the second project version (photos by Giorgio Boschetti). The theatre can seat 2400 people.
3 Longitudinal section in the version now under construction.



traverso di essa è possibile misurare le differenze morfologiche, controllare le loro dialettiche interne, fare ipotesi di variazioni non distruttive del valore urbano dell'insieme. La semplicità, l'ordine, l'organicità e la precisione sono le qualità necessarie a questo scopo. Contrariamente all'opinione comune, quanto più preciso, semplice, organico, adatto e ordinato sarà il risultato, tanto più esso sarà disponibile all'interpretazione d'uso nel tempo e persino alle sue future modificazioni fisiche. Come abbiamo più volte affermato, il percorso per giungere alla semplicità è particolarmente complesso: anche nel caso dell'area Bicocca la semplicità dei risultati architettonici ha attraversato una serie di soluzioni alternative, di risposte a quesiti complessi e contraddittori. Come la periferia esterna e interna di oggi ci insegna, vi è più da temere da una eccessiva confusione competitiva tra i linguaggi dei diversi oggetti architettonici piuttosto che dalla disciplinata leggibilità e gerarchia tra le parti in funzione della costruzione di un insieme che possenga un'identità attrattiva e capace di durare. Tante cose capriccio-

samente diverse, si sa, producono il rumore indistinto dell'uniformità: articolazione ed eccezioni necessarie si fondano invece (è ovvio dirlo ma assai meno praticarlo) sulla chiarezza della regola insediativa rispetto alla quale si misurano le stesse differenze interpretative. La regola è il contrario dell'uniformità: è ciò che permette al ritmo, alle sequenze, alle varietà di istituirsi, è ciò che rende visibile l'identità del sito. Tale regola insediativa deve proiettarsi anche nella scelta di alcuni elementi compositivi comuni: la planivolumetria, gli allineamenti, le misure, il disegno dei coronamenti e dei portici, la scelta dei materiali entro oscillazioni tra loro compatibili e in generale una strategia in cui il valore delle relazioni tra gli elementi edilizi sia un fatto importante per lo stesso disegno dell'edificio. Costruire un'architettura civile, semplice, senza la ricerca dell'applauso, è ciò che abbiamo cercato di fare nel progetto della Bicocca durante il delicato passaggio dai principi al costruito. Tale passaggio è descrivibile solo seguendo le vicende differenziate che hanno caratterizzato la storia di ogni edifi-

cio. Le diverse ipotesi di programmi specifici sovente promossi dalle stesse offerte del progetto, le diverse strutture societarie a cui ciascun edificio ha fatto capo e le loro complesse avventure, i metodi con cui si è organizzata la struttura immobiliare a capo dell'intera operazione, e infine la complicatissima rete di relazioni con le istituzioni pubbliche. Tutto ciò richiederebbe una storia speciale. È un esempio della storia dei meccanismi di costituzione dei grandi progetti nell'Italia sinistrata degli anni Ottanta di notevole interesse per misurare le difficoltà, gli sforzi generosi per costruire una solidarietà culturale tra tutti coloro che hanno voluto, con rara caparbietà, fedeltà e fiducia costruire questa straordinaria occasione. Ciò che senza dubbio rappresenta un problema nella concezione del progetto Bicocca è la pretesa, contraria alla condizione urbana, che tutte le costruzioni debbano essere architettura. Non è detto che tutta la costruzione debba diventare architettura come non tutti i discorsi o gli scritti debbono essere letteratura. Ma questa è la contraddittoria condizione contemporanea: l'assenza cioè di un'edili-

RESIDENZE DELL'ESPLANADE
ESPLANADE RESIDENCES



5 Prospettiva dell'insediamento residenziale da viale Sarca.
6 Un'ala di abitazioni completata.

5 Perspective of the housing estate from viale Sarca.
6 A wing of homes completed.



zia corrente, comune e necessaria che, abbandonata a se stessa, precipita invece oggi nel pozzo più scadente dell'indifferenza o nella pretesa espressiva di personalità presunte. Ma forse ciò che abbiamo pensato e costruito per la Bicocca potrà essere considerato un giorno autentica edilizia corrente del XX secolo e questo certo sarebbe per noi un grande successo.

The aim of the "Grande Bicocca Project" is to reutilize the abandoned industrial areas of the Pirelli plant and then of the neighboring ex-Ansaldo establishment in Milan and to create a centralizing node for the northern part of the city. The area is characterized by mixed functions and by the presence of research and university-level teaching facilities. It has to do with one of the largest urban development plans to be implemented in Europe in the last thirty years and probably one of the most strategic interventions of the Milanese area. The first basic act of opening the industrial enclosure created immediate problems of how to reconnect it with its sur-

roundings, how to regulate accesses and services and, most of all, how to define the form and use of the new privileged part of the metropolitan area thus constituted. The reconfiguration also entailed a comparison with the on-going debate on urban design of recent years. The above-mentioned privileged characteristics are linked to several factors: that it is a new part of the city with a particularly favorable position in terms of accessibility and of vehicular and transport systems; that it is supported by and conceived as directly connected with the park area to the north and the future park of the Lambro; that, due to allocation and design, it has extremely articulated functional, social and utilitarian characteristics (something that newly constituted areas rarely have); that the new layout can offer services, open and closed collective spaces, green and parking areas whose quality, quantity, design and concatenation are unique to the city's northern area, from the railroad belt to the centers of the surrounding municipalities; that the necessary internal interactions with other parts of the metropolitan area can be determined by the special

activities of public and private research and of university-level instruction that characterize the area as a technological urban nucleus. We must also add that the new Grande Bicocca Project was meant to be a point of reference and central node for the vast industrial areas undergoing transformation in all the north-eastern sector of Milan, from the railroad belt to Sesto San Giovanni. On a vaster scale, it was to act as a node connecting the consolidated city and the urbanized north-eastern countryside comprising the urban conglomeration of the Olona and Brianza areas. When the Grande Bicocca is functioning regularly, an estimated 10,000 people will be living there and using its facilities along with those working in the area. To summarize the Grande Bicocca project we can say that it tends to act as the "historical center of a sprawling periphery", or a contribution to the polycentric outlook of the metropolitan area of Milan in terms of the characteristics, identity and urban articulation that it tries to offer both from the morphological and utilitarian points of view. The

DIPARTIMENTI DI SCIENZE DELLA SECONDA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DEPARTMENTS OF SCIENCES IN THE SECOND
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



1 Sezione nord-sud del complesso.
2 I fronti esterni (foto di Gabriele Basilico). I blocchi edificati si dispongono in una configurazione quadrata formando una piazza pedonale che è attraversata dalla metropolitana leggera.
Pagina a fronte: particolare di una delle piazze ribassate su cui si affacciano le grandi aule (foto di Andrea Martiradonna).

1 North-south section of the complex.
2 The external fronts (photo by Gabriele Basilico). The built blocks are set in a square configuration to form a pedestrian plaza which is crossed by the light people-mover rail.
Facing page: detail of one of the lowered squares overlooked by the lecture halls (photo by Andrea Martiradonna).



project also attempts to recover a continuity of scale and a proximity with the relations and vantage points of the consolidated city through its design. In order to become a “peripheral historical center” it must be characterized by four conditions, that partake of the debate over the deregulation or regulation of urban expansion schemes:
1. Sufficient articulation of functions and services and the presence of services within the center equipped to function at the territorial scale, rendering the exchange with other parts of the city and of the area necessary.
2. Interior uses that are socially differentiated by activity, spending capacity, origin, age and condition.
3. Careful design and management of open and collective spaces such as roads, squares, parks and boulevards, etc. Meeting spaces between the built areas must be as important as the quality of the buildings themselves.
4. Systems of mobility that permit efficient and differentiated access to the system without accumulating any improper movement within it.
5. Orderly urban design characterized by a precise building

system, by clear legibility, by sufficient density to constitute a rich and interlinked system of urban interiors and by a set of relationships that differ among the various parts.
6. Structures capable of ordering and individuating identifiable parts and spaces, that are varied in their connection and capable of favouring a simple system of orientation and perception at various levels of use.
To speak of a historical center of the sprawling periphery is to use a metaphor whose clarity derives from the contradiction inherent in its terms. Density and thickness together with stratification in time, adaptations, unexpected variations and monuments to memory are probably what create a sense of the historical city. Today the construction of density and thickness is not hampered by the traditional problem of transport systems and services as much as by the idea of the dislocation of urban effects and by references to economic models and logical systems that are foreign to the specific context. The superimposed nodes of the new open typologies combine with the wandering spaces of new social aggregation, with large-scale commercial centers

and with infrastructural connectors to emerge in our peripheral edges or in the urbanized countryside as the widespread large-scale future equivalents of the ancient city’s dense bricolage. Dense information systems simulate the ancient city’s wealth of direct experience and the creation of variable crowding points imitates its collective vitality. Therefore, even our reference to the idea of city center, which in the European tradition is endowed with singular incomparable characteristics that are slowly layered onto it by time, probably has to do with simulation.
At least, the description of the project of the area of the Grande Bicocca degli Arcimboldi is a real description of components that form the image of a historical center. These components are the mixture of functions, activities and social components, the contemporary presence of differently characterized products that define things and spaces in hierarchical terms, the presence of depth in the historical persistence of the layout and dimensions of the preexisting industrial scheme, the recognizability of parts, the decoration of open spaces, the possibility of accommo-





FOTO PHOTO GABRIELE BASILICO

1

ABITAZIONI IN COOPERATIVA COOPERATIVE HOUSING

1-3 Vedute della corte,
di un portale d'ingresso
e dell'edificio a torre
del complesso.

1-3 Views of the courtyard,
an entrance portal
and the complex's
tower building.



2



3

FOTO PHOTO T. MACCHI CASSIA

dating variations, additions and adjectives without losing identity. If this urban character aspires to be more than a mere metaphor, it must find a way to critically revisit the components of the city in the tradition of modernity. In other words, it must be capable of building a model development by assigning quality to the very same critical distance that separates it from the consolidated historic city. It is not a matter of applying what are considered superior urban characteristics to a periphery but rather of discovering the specific aspects of the project's situational and functional condition and of using them to create a new context endowed with a dialectical identity vis-à-vis suburban development. What evidently cannot be reproduced is the historical city's dimension of superimposed layers produced by the passage of time, by changes in orientation, in taste, in mentality and in needs. It can perhaps contain the morphological characters of cynicism and banality, of regression into fantasy that have by now become a consolidated style of the urbanized countryside. We must take on the difficult task of designing a compre-

hensive plan, of acknowledging the rigidities that ensue from a lack of time and are based on highly ideologized bureaucratic and market-driven policies. The project was spread out over the area like a principle, simulating the polished look of the ideal city though it recall a hypothetical, voluntary and often solitary utopia. For us, it entailed building a base plan for future stratifications, future mutations and future interpretations. Traditionally, the ideal city was produced by two different types of vision. The first is utopia, the city as the image of the cosmos, the Platonic use of geometric regularity as perfection, the city of God, the symbology of salvation and social justice. The other is the complicated process of laboriously constructing the city day after day, of meeting constructive needs, of confronting actual geographic and historical conditions such as rivers, hills, forests as well as cultures, faiths, wills and resistances. Architects thus become imaginary legislators as well as plumbers, pedagogues as well as builders, producers of spaces as well as producers of possibilities. In our description of the Bicocca project, we have given the

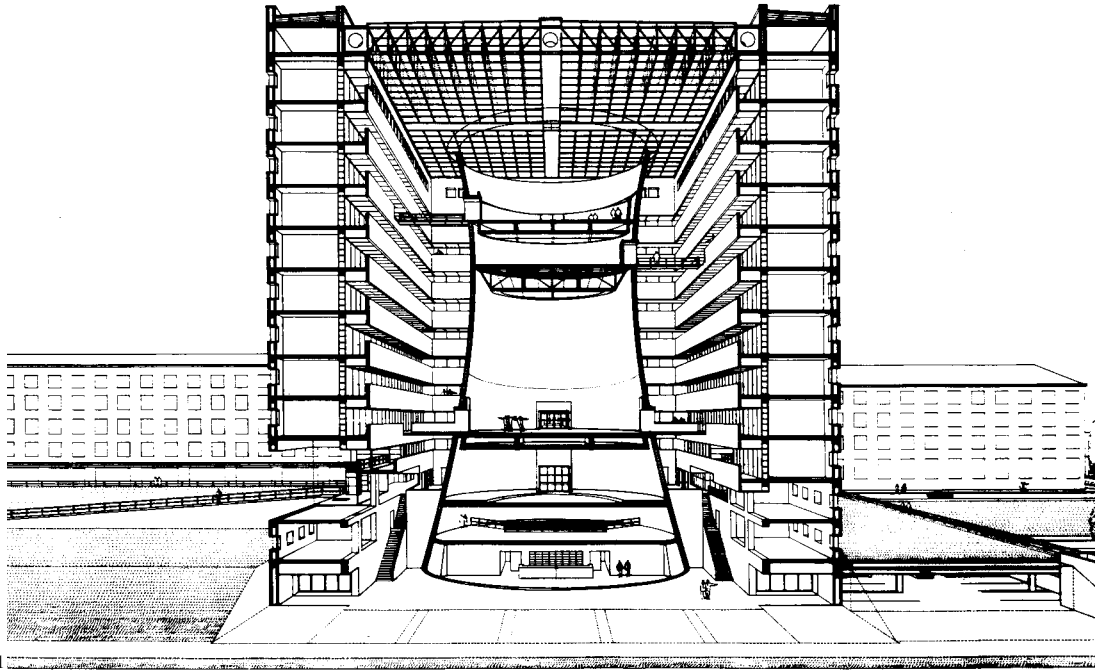
idea of utopia a meaning that is obviously not historically correct. It is not focused on the future as much as on the evaluation of the different experiments carried out by the modern at the end of this century. We had to confront Europe's great historical tradition of reconfiguration whose results are now measuring up to conditions that are highly foreign to the original premises. Furthermore, these results are perceived differently in restless and uncertain social conditions. Homogeneous behaviour, desire for fragmentation and subjective flexibility are conditions that are devoted to little collective responsibility and inclined to consider the image of things more important than the things themselves. They are hardly interested in the ideas of duration and organicity, ill-inclined to assigning an important place to the morphological quality of the environment in its scale of values. To modestly work out some of these problems, and arrange the new constituent elements on a plane, reassembling and completing them within the limited possibilities that are at our disposal today was the goal we had set for ourselves.



HEADQUARTER PIRELLI
THE PIRELLI HEADQUARTERS

1, 2 Sezione dell'edificio alto e veduta del modello (foto di Ruggero Boschetti).

1, 2 Section of the high building and view of the model (photo by Ruggero Boschetti).



Between the density of the traditional city and the emptiness strewn with the discrete objects of the modern city is the third situation in which we find ourselves. The open spaces of the Bicocca Project are mostly public and form sequences of differentiated environments. The simplicity of the external volumes corresponds to an internal complexity in which flexibility of use is reversed. A considerable quota of the built area was obtained through the reconfiguration and assimilation of existing structures. The scale of the industrial urban blocks allowed us to establish a new hierarchy of streets, squares and built areas. The building system enhanced both the recognizability of parts and perceptual orientation. In terms of urban design, the plan for the Grande Bicocca proposed a form of recomposition, of rearrangement and of organic wholeness composed of like parts. There is no doubt that the basic grid of the Bicocca scheme is so old that it annuls the very prospect of the new only to propose itself as an interpretation of it. The main aim of our project was, however, not to make the new. On the contrary,

we looked for what was suitable and organic and adopted a critical distance from the state of the periphery to prevent that part of the city from appearing as a collection of sadly disparate objects that abandoned variety in favour of the useless, pretentious and indistinct buzz of chaos. As compared to the grid of the Ville Radieuse, for example, our scheme does not aspire to any universal value of transference, which marks the advent of a rational and universal society. On the contrary, it is a choice whose structural geometries and dimensions are tied to specific conditions of the area, to the nature of its location, to its history, its boundaries and its surroundings. The grid system was intersected and rendered more specifically complex by a series of other elements. As mentioned previously, the first and foremost element consisted in the exceptional size of the standard urban block. This element raised questions about the notion of urban block itself and brought about the substitution of the internal courtyard scheme with a system of public pedestrian squares, rendering the adopted schematic system structurally similar yet stylistically differ-

ent to that of Venice. The aim was once again to make the finished public and private spaces coincide at the facades of the buildings which, as Leonardo Benevolo wrote in regard to Venice (see *La città nella storia d'Europa*, p. 38), filter their appearance in both directions. All secondary variables, adjectives, additions, variations and violations that grow onto this basic texture will also refer to these principles (or acquire meaning from them). This does not avoid having to confront the empirical reality of changing commercial and productive conditions even when contrasts and defeats result. On the contrary, it utilizes these conditions to differentiate and focus on the general principles of the scheme once more so that the sense of an alternative system to the sprawling peripheral expansion is not lost. Compared to the tradition of the modern, the Bicocca plan cannot be said to make any ideal reference to a reconstructed society. It simply makes an appeal to the use of conditions set by the market, by institutions and by the site to institute a proposal that is not merely a collab-



EDIFICIO PER LA RICERCA PNEUMATICI PIRELLI
THE PIRELLI TYRE RESEARCH BUILDING



3, 4 Particolare di un fronte e veduta della hall centrale.

3, 4 Detail of a front and view of the central hall.



orative response, a portrayal of the conditions as they are and of the ideologies of the market but also simulates an ideal reorganization of the present, establishing a distance from which to observe it. It therefore has to do with describing an image that becomes concrete when applied to the site as a system of references endowed with a capacity for permanence. It is the globalization of streams of circulation and the social and locational flexibility of production of today that causes sites to manifest themselves in their specificity and offer the reference points needed for these systems to function. When everything is circulating and changing, fixed points become vital points and sites are called to reveal themselves through an identity so that the globalized system may function and confront identities that initiate dialogue. Finally, we must consider the value of coherence in the relationship between the urban plan as a whole and the architectural characteristics of the buildings that make up its parts. After many years of waiting, today there are fourteen construction sites operating at the Bicocca site and an

initial evaluation of the whole project will be possible in three years though it will clearly take time before the urban significance of such a vast project is consolidated. Many common things of everyday reality will have to grow on the Bicocca plan and many events will have to come and go before it can be fully called a city. We are, however, convinced that in the current state of dispersion and loss of architectural culture, the only guarantee of articulation and functional flexibility is a strong and unified approach in the design of the parts. Only thus can morphological differences be appraised, the internal dialectic of the parts be controlled and hypothetical variations be made that do not threaten the urban value of the whole. As today's internal and external periphery reveals, there is more to fear from an excessive competitive confusion among the languages of the different architectural objects than from a disciplined legibility and hierarchy among parts that aim at building a whole with an attractive and potentially durable identity. We all know that too many capriciously different things produce the indistinct sound of

uniformity, whereas articulation and necessary exceptions are (more easily said than done) based on the clarity of the regulatory structure against which the same interpretative differences measure themselves. Rules are the opposite of uniformity: they allow rhythm, sequences and variety to be established and render the identity of the site visible. The structure of the scheme must also project itself in the choice of common design elements: volumetric layout, alignments, dimensions, roof design and porticoes, materials chosen within compatible ranges and a general strategy that considers the relationship between building elements an important factor in the design of the building itself. To build simple civilian architecture, without seeking any approval is what the Bicocca project aimed at. The delicate transition from conception to construction can only be described by narrating the different events that have characterized the story of each building. The various programmatic alternatives often promoted by the project's bids, the different companies underwriting each building and their corresponding complex adventures, the ways in which the



**DIPARTIMENTI UMANISTICI DELLA SECONDA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
HUMANISTIC DEPARTMENTS OF THE SECOND
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**



1



2

1, 2 Particolari dell'ingresso
dell'edificio 45 e dell'edificio
46/66 dell'Università (foto 2:
Gabriele Basilico).
3 Un interno dell'edificio 45.

1, 2 Details of the entrance
building 45 and of building
46/66 in the University
(photo 2: Gabriele Basilico).
3 An interior of building 45.



3

real estate system governing the entire operation was organized and finally, the extremely complex network of relationships with public institutions would all warrant a separate story. The Grande Bicocca is a very interesting example of the mechanisms underlying large-scale projects in Italy in the Eighties and an opportunity to appreciate the difficulty and the generous effort needed to build a cultural solidarity among all those who, with rare obstinacy, faithfulness and trust, realized this extraordinary opportunity. What is doubtlessly problematic in the conception of the Bicocca project is the expectation that all buildings become architecture, quite unlike urban reality. Not all buildings are architecture just like not all speeches or writings are literature. But this is the contradiction of our time, the absence of common, ordinary and useful buildings that turn into indifferent buildings or buildings formed by the expressive pretence of so-called personalities. Perhaps what we have designed and built for the Bicocca area will one day be seen as buildings that represent the twentieth century and for us this would be a great achievement.

Progetto di concorso *Competition* (I grado *stage 1*), 1985
Gruppo di progettazione *Design team*: Spartaco Azzola, Antonella Bergamin, Stefano Bellinzona, Cristina Callegaris, Piero Carlucci, Rita Cattaneo, Andrea Chiari Gaggia, Davide Cornago, Giulia Depero, Sylvie Donnadieu, Mauro Galantino, Gaetano Gramegna, Marion Hauff, Mariangela Moiraghi, Walter Arno Noebel, Sergio Pascolo, Michele Reginaldi, Donato Severo, Renzo Vallebuona, Dea Zanitoni, Andrea Aparo (ENEA)
Aspetti giuridici *Legal aspects*: Ezio Antonini, Nefri Costa
Informatica *Information technology*: Ruggero Boscu
Economia *Economics*: Enrico Ciciotti
Urbanistica *Planning*: Graziella Marcotti
Ingegneria *Engineering*: Tekne
Trasporti *Transport*: Guglielmo Zambrini

Progetto di concorso *Competition* (II grado *stage 2*), 1988
Gruppo di progettazione *Design team*: Antonio Angelillo, Antonella Bergamin, Franco Bertossi, Sergio Butti, Francesca Cadeo, Cristina Callegaris, Rita Cattaneo, Luciano Claut, Paolo Colao, Marco Contini, Davide Cornago, Giulia Depero, Mauro Galantino, Claire Gazeau, Raffaele Ghillani, Gaetano Gramegna, Lorenzo Lotti, Andrea Mambriani, Mariangela Moiraghi, Stefano Parodi, Sergio Pascolo, Claudia Pedacci, Carlo Pirola, Michele Reginaldi, Christiane Sattler Zicari, Dea Zanitoni
Coordinamento *Coordination*: Franco Maffei
Aspetti giuridici *Legal aspects*: Ezio Antonini
Consulenza immobiliare *Real estate consultancy*: Arco

Tecnica impianti speciali *Special systems technology*: Aster S.p.A.
Informatica *Information technology*: Ruggero Boscu
Analisi territoriale *Territorial analysis*: Graziella Marcotti con with Sergio D'Agostino
Paesaggio *Landscape*: Paolo Pejrone
Ingegneria-infrastrutture *Engineering-infrastructure*: Tekne
Trasporti *Transport*: Guglielmo Zambrini

Progetto realizzativo *Realisation project*, 1995
Gruppo di progettazione *Design team*: Franco Ancilotti, Paolo Armellini, Paolo Asti, Mariella Belli, Paolo Bonazzi, Donato Buccella, Sergio Butti, Cristina Callegaris, Cristina Castelli, Paolo Colao, Antonio D'Addario, Giuseppe Della Giusta, Marco Della Torre, Michela De Stefanis, Giuseppe Donato, Chiara Enrico, Giacomo Galmarini, Claire Gazeau, Gaetano Gramegna, Marina Grinover, Marino Fei, Simona Franzino, Francesco Fresca, Germàn Fuenmayor, Gino Garbellini, Jacopo Livio, Tomaso Macchi Cassia, Elisabetta Michelini, Luigi Montalbano, Giovanna Passardi, Maurizio Pavani, Carlo Pirola, Giovanni Porta, Stefano Prina, Cristiano Ravizzotti, Paola Seria, Nicola Saibene, Matteo Tartufoli, Milena Tortorelli, Monica Tricario, Monica Valdameri, Alessandro Verona
Consulente per il paesaggio e progettazione del verde *Landscape and gardens design*: Giovanni Sala (Land s.r.l.) con with Luisa Bellini, Isabella Calzavara, Nadia Dhanji, Elena Magi, Mauro Panigo
Progettazione del sistema viabilistico e dei trasporti *Traffic and transport system design*: Pietro Gelmini (Centro Studi Traffico *Traffic Study Center*) con with Massimo Percudani, Enzo Porcu



SNAM E METANOPOLI / *SNAM AND METANOPOLI*

La SNAM e Metanopoli

Nata all’inizio degli anni Cinquanta da un’idea di Enrico Mattei (fondatore dell’ENI), la *città del metano* si sviluppa infatti come una sorta di “opera aperta”, con un principio insediativo aperto e flessibile che accoglie la dimensione del tempo come componente fondamentale del suo sviluppo. Metanopoli si è infatti sviluppata in base a un’idea di pianificazione che, anziché definire un disegno pre-determinato, ha cercato di promuovere un processo di sviluppo urbano sulla base dell’integrazione dei luoghi del lavoro con la residenza e i luoghi del tempo libero. Alla base del disegno urbano di Metanopoli - secondo l’iniziale idea di Mario Bacciocchi - vi è la definizione dei comparti edilizi, definiti con il termine “quadre”, secondo un procedimento per certi versi opposto a quello tradizionalmente basato sulla maglia viaria e il suo successivo “riempimento”. L’asse principale di Metanopoli, il viale De Gasperi, è stato tracciato da Bacciocchi nel 1952 in relazione alla via Emilia e alla Cascina Triulzio, mentre lo stesso Mattei, secondo una “leggenda” aziendale, ne avrebbe poi corretto personalmente l’andamento planimetrico. Allo studio Bacigalupo-Ratti si devono, tra il 1965 e il 1975, una serie di piani urbanistici per Metanopoli e il territorio circostante, fra i quali il Piano Regolatore di San Donato Milanese (1968-70) e, nel 1972, il cosiddetto “pianone”, ossia il “Piano di urbanizzazione per nuovi insediamenti residenziali e terziari”. A partire dal 1990 la Società Immobiliare Metanopoli del gruppo SNAM ha avviato l’iniziativa del “Quartiere Affari” per un polo terziario e residenziale, su progetto generale di Kenzo Tange (attualmente in corso di realizzazione). Nel 1991 e nel 1997-98 il Comune di San Donato Milanese ha bandito due concorsi (dei quali il primo a inviti) per la valorizzazione dell’area centrale denominata “il pratone” a ridosso di Metanopoli.

Emanuele Fiano, Stefano Guidarini

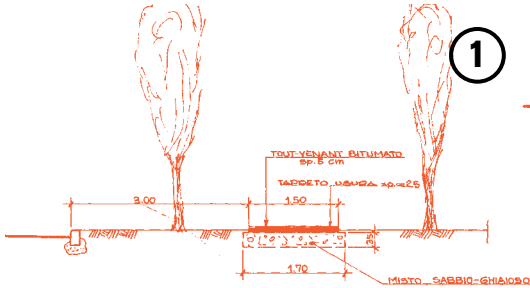
Snam and Metanopoli

Established in the early 1950s thanks to an idea put forth by Enrico Mattei (the founder of the ENI, the Italian state oil company), the city named after methane developed, in fact, as a sort of open-ended work. The flexible development principle accepted time as a key factor in its growth. Instead of defining an urban layout on the basis of a predetermined design, Metanopoli has been steered by a planning idea that has sought to promote a development process whose cornerstone is integrating the places of work, residence and leisure. In accordance with Mario Bacciocchi’s initial conception, Metanopoli’s urban design is based on the definition of its building sectors (called quadre); in a way, this is the opposite of defining a street grid and then “filling it up.” The main thoroughfare of Metanopoli, viale De Gasperi, was laid out by Bacciocchi in 1952 and relates to via Emilia and Triulzio Farmhouse. The corporate tradition has it that Mattei himself corrected the layout. The Baciagalupo-Ratti office produced several master plans for Metanopoli and the environs between 1965 and 1975; they included the San Donato Milanese Master Plan (1968-70) and the 1972 Plan for New Housing and Service Developments. Beginning in 1990 the SNAM Group’s Metanopoli Real Estate company kicked off the “Business District” enterprise for residential and commercial functions; the master plan is by Kenzo Tange and it is currently under construction. In 1991 and 1997-98 the City of San Donato Milanese organized two competitions (the former to invited architects) to enhance the central area (called the big field) adjacent to Metanopoli.

Emanuele Fiano, Stefano Guidarini

Gli autori ringraziano per la gentile collaborazione l’architetto Grazia Giusti e i geometri Cesare Antonelli e Gianluigi Fortunato dell’Ufficio SVIL dell’Immobiliare Metanopoli. Fonti delle illustrazioni: foto Archivio Immobiliare Metanopoli: 1a; 1b; 2a; 3a; 4a; 5b; 8a; 8b; 9a; 9b; 10b; 11b; 12b; 14a; 15b; 16c; 17c; 18a; 19a; 19b; 20b; 22b; disegni Archivio Immobiliare Metanopoli: 1c; 2b; 5a; 6a; 7a; 10a; 11a; 12a; 13a; 14b; 15a; 16a; 16b; 17b; 18b; 18d; 20a; 20c; 21b; 21c; 22a; 23b; foto Gabriele Basilico : 1d; 2c; 3b; 4b; 4c; 6b; 6c; 7b; 8c; 10c; 12c; 13b; 14c; 17a; 18c; 21a; 23a; 23c; foto Federico Brunetti; 9c. Progetti non compresi nell’itinerario: 1952, “Autocentro”; 1955/89, Complesso scolastico in via Sergnano, Bacigalupo-Ratti; 1956, Case in linea in piazza Santa Barbara, Bacciocchi; 1956/57, Mense aziendali in via Salvo e viale De Gasperi, Bacigalupo-Ratti; 1956/57, Ampliamento dell’Albergo Santa Barbara, Bacigalupo-Ratti; 1960/61, Poliambulatorio in via Sanguineti, Bacigalupo-Ratti; 1990, Quartiere Affari, progetto generale di Kenzo Tange, attualmente in corso di realizzazione; 1991, concorso a inviti “Centro città”, promosso dall’Amministrazione comunale per la riqualificazione urbanistica di San Donato Milanese , progettisti invitati: Kenzo Tange, Mario Bellini, Gabetti&Isola, Gregotti Associati, Antonio Monestiroli, Gino Valle. Nota bibliografica: La vicenda urbanistica di Metanopoli è stata finora poco approfondita dalla storiografia. Il più recente contributo bibliografico è costituito dal volume *Metanopoli. Attualità di un’idea*, a cura di S. Sermisoni (con saggi di: S. Sermisoni, G. Zucconi, A. Nulli, C. Bertelli, apparati di R. Gatti), Snam 1995. Sulla figura di Mario Bacciocchi (1902-1974) e sulla sua opera di architetto non esiste alcuna pubblicazione specifica. Di significativo vi è una scheda, redatta da Renato Airoidi, contenuta in: AA.VV., *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, p. 544. Sullo studio Bacigalupo-Ratti è stato pubblicato il volume: *Studio BR. Note sull’attività di progettazione architettonica e urbanistica del gruppo professionale*, Milano 1976. Per quanto riguarda gli altri edifici di Metanopoli, si rimanda alla bibliografia sui singoli autori: A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma, 1981; B. Gravagnuolo, *Gli studi Nizzoli. Architettura e design 1948-1983*, Milano, 1983; D. Vitale (a cura di), *Il Quinto*, Milano 1987; L. Crespi (a cura di) *Il Principe e l’architetto*, Sesto Fiorentino, 1990; “GB Progetti” n. 6, marzo-aprile 1991 (numero monografico sul Quinto Palazzo Snam di Gabetti&Isola); F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, Officina, Roma, 1996; A. Guerra, M. Morresi (a cura di), *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano, 1996; A. Piva, V. Prina, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998.





dal 1952

Il progetto degli spazi aperti e delle sezioni stradali

L'immagine complessiva di Metanopoli è strettamente legata al controllo progettuale degli spazi aperti. In questo senso, l'Ufficio tecnico Snam prima, e Immobiliare Metanopoli poi, rivestono un ruolo fondamentale, sia per quanto riguarda la progettazione del verde e la sua manutenzione, sia per la posa e la gestione dei servizi a rete. Un importante elemento di coesione è costituito, in questo quadro, dalla sezione stradale, progettata e realizzata secondo caratteristiche unificate: accanto alla carreggiata si sviluppano infatti una fascia erbosa ed un marciapiede standardizzato, al di sotto del quale corre un cunicolo prefabbricato contenente gli impianti tecnologici.

Design of the open spaces and street cross-sections

The general appearance of Metanopoli is closely tied to the design control of the open spaces. In this sense, Snam's Engineering Department, first, and Metanopoli Real Estate company, after, has played a lead role as concerns both the creation of the greenery and its maintenance and the installation and management of the network services. An important element here is the street cross-section, designed and built to standard specifications. Alongside the roads there are, in fact, a grass parking and a standard sidewalk. Below it is a prefabricated conduit accommodating the services.



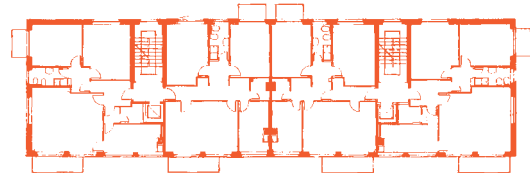
1952

Edifici residenziali Marco Bacigalupo e Ugo Ratti

Si tratta di case di abitazione multipiano in linea. La realizzazione è basata su principi compositivi elementari e di grande semplicità: ogni palazzina contiene due corpi scala che distribuiscono ciascuno due appartamenti per piano. Progettata negli stessi anni di più noti interventi milanesi di edilizia economica popolare (cfr. edificio A del quartiere Harar-Dessié di Figini e Pollini), ne riassume genericamente un'immagine elementaristica, non approfondendo però possibili novità compositive e di prospetto.

Housing Marco Bacigalupo and Ugo Ratti

These are multistory, linear apartment blocks. They are based on elementary and highly simple compositional elements; each building contains two staircases, each leading to two apartments per floor. Contemporary to the more renowned social housing in Milan (see Building A in the Harar-Dessié District by Figini and Pollini), it generically sums up the other's elementary image without, however, investigating fresh compositional and elevation possibilities.



via Bordolano
via Cornegliano



1953/1954

Laboratori di ricerca scientifica e tecnica Mario Bacciocchi

Struttura edilizia disposta a pettine, articolata in un corpo longitudinale principale e cinque "Denti" secondari affiancati da un ulteriore corpo longitudinale parallelo al primo. Pur nella rigida serialità dispositiva dei "Denti" e delle finestrate di prospetto, emerge un tentativo di articolare un rapporto non univoco tra corpi di fabbrica e spazi liberi, con una successione di spazi a corte aperta e corti interne allungate. L'austerità linguistica del complesso comunica una coerenza con la destinazione a laboratori di ricerca significativamente diversa della ricerca comunicativa dei successivi palazzi per uffici.

Research Laboratories Mario Bacciocchi

The main longitudinal unit has five secondary ones perpendicular to it, while another longitudinal wing runs parallel. Despite the rigid repetitious arrangement of the secondary units and the windows, one notes an attempt to achieve some variety in the relationship between the units and the open spaces, with a sequence of open courtyards and elongated internal courtyards. The linguistic austerity of the complex coherently communicates its R&D lab function; this differs significantly from the communications effort of the subsequent office blocks.



viale De Gasperi
via Fabiani



1953/1955

Complesso industriale Snam Marco Bacigalupo e Ugo Ratti

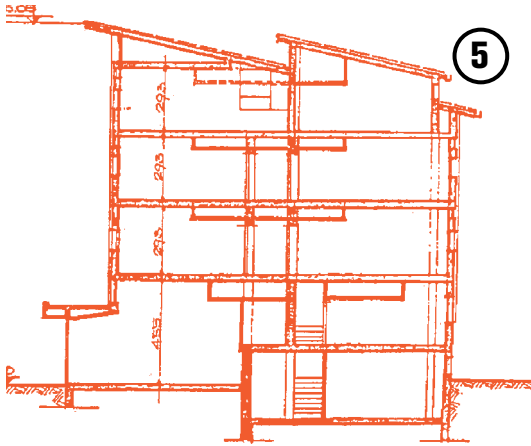
Il complesso industriale fa parte del primo nucleo dell'insediamento Snam, in anticipo sulla stessa idea di costituzione della "città del metano". Il progetto evoca il principio razionalista della "fabbrica verde", con una forte proiezione verso l'ambiente esterno, in sintonia con la contemporanea esperienza della fabbrica Olivetti a Pozzuoli di Luigi Cosenza. Spazi porticati e a corte, ampie zone verdi, pensiline sovrastanti la strada interna fanno di questo complesso una delle più interessanti esperienze del razionalismo italiano nel campo dell'architettura industriale.

Snam Plant Marco Bacigalupo and Ugo Ratti

This factory belongs to the original Snam development, preceding the very idea of Metanopoli. The scheme evokes the rationalist principle of the "green factory," reaching greatly outwards towards its setting; this was in tune with the contemporary design of Luigi Cosenza's Olivetti plant in Pozzuoli, near Naples. The arcaded and courtyard spaces, the vast greenery and the canopies over the internal street make this complex one of the major achievements of Italian rationalism in the field of industrial architecture.



viale De Gasperi 2



1954

Motel Metanopoli (Albergo dei camionisti) Mario Bacciocchi

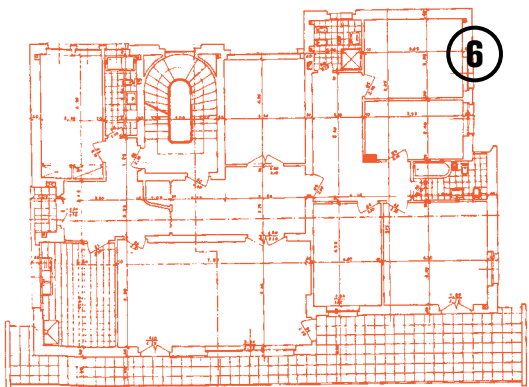
Appare in questo intervento l'influenza esplicita della committenza sulle scelte espressive, che si distaccano dall'elementare linguaggio modernista dei primi interventi dell'insediamento, per orientarsi ad un recupero di elementi del linguaggio tradizionale dell'architettura. Singolare la coincidenza di questo recupero di elementi della tradizione locale con l'importazione dagli Stati Uniti dell'idea di Motel, (da noi ribattezzato Albergo dei Camionisti), emblema dello sviluppo autostradale come misura del boom economico, simbolo di una nuova modernità del trasporto.

Metanopoli Motel Mario Bacciocchi

This scheme exhibits the client's explicit impact on the expressive choices, which moved away from the elementary Modernist language of the development's early designs. The direction taken was a return to some elements of architecture's traditional syntax. The fact is that this reuse of elements from the local tradition coincided with the import from the United States of the motel idea. The latter is a weird emblem of the length of the turnpikes as a measure of the boom and the symbol of a novel transportation modernity.



piazzale Supercortemaggiore



1954/1957

Edifici residenziali di via Piadena Edifici residenziali di via Ravenna e via Cornegliano Mario Bacciocchi

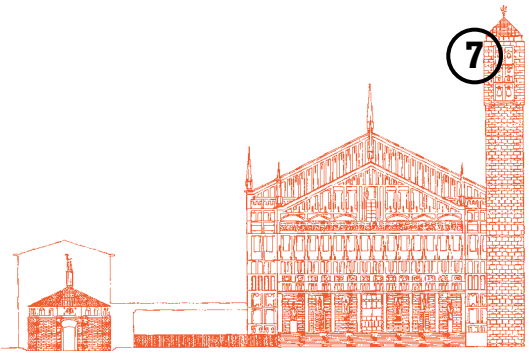
Echi "novecentisti" e motivi razionalisti si coniugano in queste palazzine di Bacciocchi. All'interno della grande cornice-pensilina, i fronti su strada sono caratterizzati da una balconata continua che definisce un forte chiaroscuro, all'interno della quale si sviluppano ampi bow-windows di sapore novecentista, sorretti da colonne al piano rialzato. Con gli alloggi al piano rialzato, l'accesso diretto dalla strada, l'altezza limitata a tre piani, gli edifici evocano una singolare dimensione suburbana di tipo vagamente anglosassone.

Via Piadena Housing Via Ravenna and Via Cornegliano Housing Mario Bacciocchi

Echoes from the Novecento and Rationalist themes are wedded in these apartment blocks by Bacciocchi. Inside the large canopy-cornice the street fronts feature a continuous balcony that generates a marked chiaroscuro. Within it are big bay-windows reminiscent of the Novecento movement carried by columns on the ground floor. With the ground floor dwellings, direct access from the street and only three stories, the buildings evoke a singular, vaguely Anglo-Saxon suburban dimension.



via Piadena
via Ravenna, via Cornegliano



1955

Complesso parrocchiale di Santa Barbara Mario Bacciocchi

Di fronte al tema dell'edificio sacro, Bacciocchi abbandona ogni riferimento al modernismo per riprendere forme ed elementi linguistici paleocristiani e quattrocenteschi (a dire il vero più toscaneggianti che lombardi), con una texture marmorea di facciata caratterizzata da delicati accostamenti materici e di colore. All'interno e all'esterno della chiesa vi sono opere di Arnaldo e Giò Pomodoro, Cassinari, Caron, Tomea, Fazzini e Cascella. Completano la composizione il campanile e il battistero ottagonale.

Santa Barbara Parish Church Complex Mario Bacciocchi

Having to address a sacred building, Bacciocchi cast aside any reference to Modernism and reused Early Christian and fifteen-century forms and linguistic elements; (the truth is the Renaissance citations were more like Tuscany than Lombardy). The marble facade texture is characterized by delicate juxtapositions of materials and colors. Inside and outside the church are works by Arnaldo and Giò Pomodoro, Cassinari, Caron, Tomea, Fazzini and Cascella. The composition is rounded out by the campanile and the octagonal baptistry.



piazza Santa Barbara



dal 1955

Centro sportivo Mario Bacciocchi (campo di calcio, tribuna, tennis coperto, 1955) Marco Bacigalupo e Ugo Ratti (piscina coperta, 1956) Zoppini e Mattioli (piscina scoperta)

L'impianto sportivo, realizzato su iniziativa di Mattei, si organizza per parti differenziate. Gli interventi più significativi sono quelli di Bacciocchi: l'ovale del campo di calcio con pista d'atletica, segnato da un anello perimetrale di abeti rossi e cedri e dalla elegante tribuna in cemento armato con pensilina aggettante; e l'edificio del tennis coperto, costituito da una sottile e ardita volta in cemento armato della luce di 50 metri.

Sports Center Mario Bacciocchi (soccer field, grandstand and indoor tennis courts, 1955) Marco Bacigalupo, Ugo Ratti (indoor swimming pool, 1956) Zoppini and Mattioli (outdoor swimming pool)

The sports facility, desired by Mattei, is arranged into differing sections. The most meaningful parts are Bacciocchi's: the oval soccer field with the track is marked by a perimeter ring of Norway spruces and cedars, plus the elegant reinforced concrete grandstand with its overhanging canopy. Also noteworthy are his indoor tennis courts, comprising a thin, daring reinforced concrete vault spanning 50 meters.

via Caviaga



1955/1957

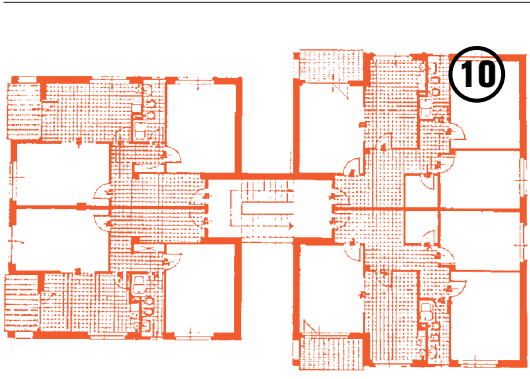
Primo Palazzo Uffici Marcello Nizzoli e Gian Mario Oliveri

Prima sintesi di una nuova immagine aziendale autocelebrativa da comunicare, le torri poliedriche di Nizzoli e Oliveri comunicano il senso di una riflessione colta sull'uso della tipologia a torre. L'utilizzo della tipologia a torre come emblema di riconoscibile potenza non semplifica il tipo architettonico, ma anzi impegna ad una articolazione distributiva ricca di suggestioni e di complessità spaziale, rimandando per certi versi al dibattito sulla contemporanea Torre Velasca, simbolo insieme di modernità e strumento di rilettura delle preesistenze.

First Office Block Marcello Nizzoli and Gian Mario Oliveri

The first synthesis of a new, self-congratulatory corporate image to be broadcast, Nizzoli and Oliveri's polyhedral towers communicate the sense of a cultured reflection on the use of the high-rise typology. The use of the tower typology as the emblem of recognizable power does not simplify the building; on the contrary, the articulated layout is rich in suggestions and spatial complexity. In a way, it is pertinent to the debate on the contemporary Velasca Building, both a symbol of modernity and an instrument for rereading the existing constructions.

piazza Vanoni 1/2



1956/1957

Case a "vita di vespa" Vittorio Gandolfi

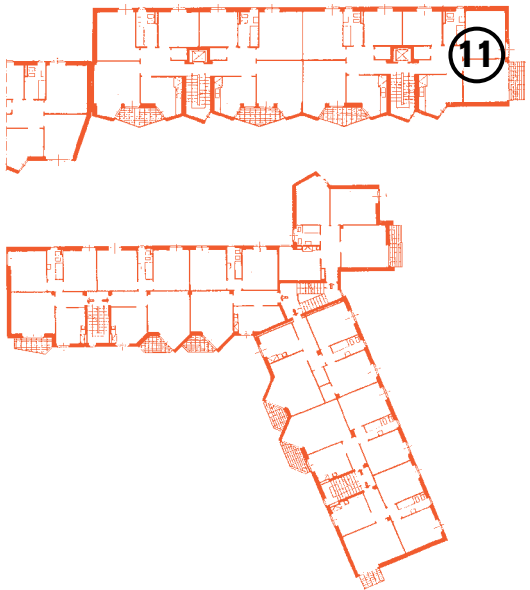
L'intervento di Vittorio Gandolfi si discosta dall'elementarismo presente nei primi interventi residenziali, sia nel repertorio linguistico utilizzato per la definizione dei prospetti, che nella singolare articolazione dei corpi di fabbrica, accoppiati e connessi dal sottile volume del corpo scala, sia infine nella scelta di ruotare gli edifici di 45 e 60 gradi rispetto alla maglia varia.

La pensilina in copertura e l'esplicitazione del reticolo strutturale, con l'uso di un corretto "scavo" volumetrico di alcuni riquadri del reticolo, denunciano una cosciente appartenenza ai codici dell'architettura "moderna".

"Narrow-Waisted" Housing Vittorio Gandolfi

Vittorio Gandolfi's apartment blocks distanced themselves from the elementarism of the first housing designs in two ways. First, the definition of the elevations; second, the singular articulation of the units paired and linked by the slender staircase volume. Moreover, the structures stand at 45° and 60° angles to the street grid. The roof canopy and the explicit structural frame, plus the use of a correct volumetric "hollowing" of some of the grid's elements, evidence a knowing acceptance of the traits of "Modern" architecture.

via Alfonsine, via Desana



1956/1957

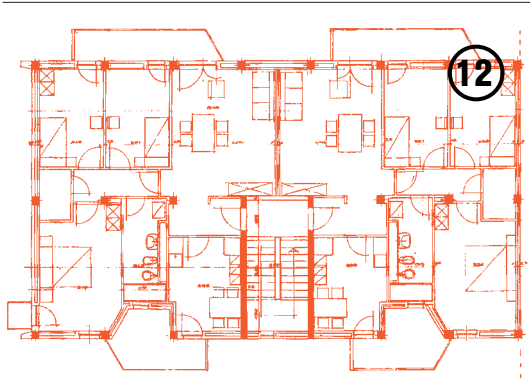
Case a "V" e in linea Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri, Annibale Focchi

Il complesso comprende tre unità insediative, ciascuna delle quali si articola in una casa a "V" e due in linea. Sia la giustapposizione dei corpi di fabbrica all'interno dell'unità insediativa che la "spezzata" planimetrica del disegno dei fronti interni rimandano ad uno sforzo progettuale di recupero dei caratteri di internità/esternità dello spazio abitato pure nell'utilizzo di un'edilizia aperta. La tipologia a "V" verrà poi ripetuta in via Spilamberto e via Cupello.

Vee-Shaped and Linear Housing Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri, Annibale Focchi

The complex comprises three sections, each one featuring one Vee-shaped and two in-line apartment buildings. Both the juxtaposition of the units within the development and the "broken" plan of the internal fronts indicate that the architects made an effort to recover the inside/outside attributes of the living space and the utilization of open buildings. Later, the Vee-shaped typology was repeated on Via Spilamberto and Via Cupello.

via Caviaga, via Fermi



1957/1961

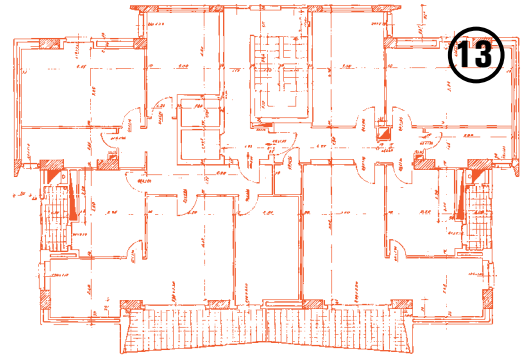
Edifici residenziali a Bolgiano Marco Bacigalupo e Ugo Ratti

Si tratta di un intervento molto consistente (10 edifici di varia lunghezza, per circa 200 alloggi) che riprende i caratteri dell'edilizia aperta immersa nel verde. Gli edifici si sviluppano, sul modello funzionalista, su tre livelli, più il piano terra a pilastri destinato a parcheggi. Pur nella loro rigidità tipologica, caratterizzata anche dalla ferrea regolarità della maglia strutturale, questi edifici si caratterizzano per una certa grazia, dovuta principalmente ai leggeri frangisole metallici che contornano i fianchi delle logge.

Bolgiano Housing Marco Bacigalupo and Ugo Ratti

This is a very sizeable development (10 buildings of various lengths totaling 200-odd dwellings) that employs the characteristics of open building set in greenery. The structures follow a functionalist model, with three levels, besides the columned ground floor for parking. In spite of their typological rigidity, also marked by the stiff regularity of the structural frame, these buildings are somewhat graceful, largely because of the light metal louvers surrounding the sides of the loggias.

località Bolgiano
via Gagliano, via Cupello



1958/1965

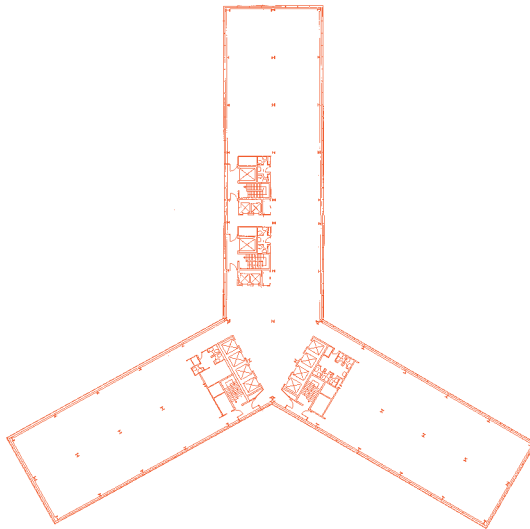
Edifici residenziali a sette piani Mario Bacciocchi

Denominati "gigantini", questi edifici sorvegliano piuttosto isolati lungo viale De Gasperi, alle spalle del Terzo e Quarto Palazzo Uffici. Essi sono caratterizzati da un linguaggio tipico di Bacciocchi che lega la sostanziale solidità del "Novecento" milanese con accenti linguistici del moderno, come si nota nelle terminazioni rastremate dei muri in aggetto, che interpretano il tema del muro perimetrale come "lastra" quasi priva di spessore. Uno di questi edifici è stato recentemente demolito con la dinamite.

Seven-Story Apartment Blocks Mario Bacciocchi

Called "little giants," these structures stood apart on Viale De Gasperi, behind the Third and Fourth Office Blocks. Their language—typical of Bacciocchi—binds the substantial solidity of the Milanese variety of the Novecento to Modern linguistic accents. This can be noted in the tapered ends of the protruding walls which represent perimeter walls as ultrathin "sheets." One of these structures was recently dynamited.

via Vasto 6
viale De Gasperi



1959/1960

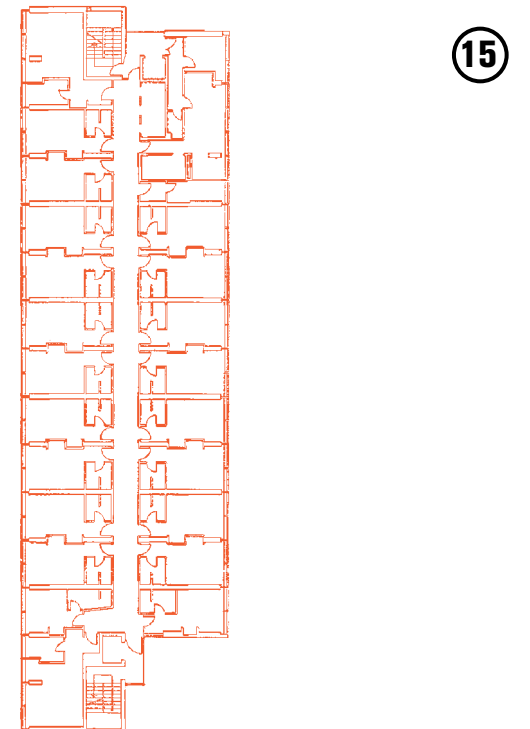
Secondo Palazzo Uffici Marco Bacigalupo e Ugo Ratti

Scarsamente considerato dalla critica, la torre a stella di Bacigalupo e Ratti conferisce in effetti l'idea di una ricerca espressivo-formale molto limitata. Si ha piuttosto l'impressione di una sintesi professionale sostanzialmente corretta che fa i conti solo con il massimo di semplificazione distributiva e costruttiva. L'autoreferenzialità del prisma vetrato, omogeneamente disegnato sui fronti e svuotato di ogni determinazione distributiva interna, diviene simbolo di una tecnica costruttiva non disponibile a compromessi con riferimenti alla tradizione locale ma solo al cosiddetto International Style.

Second Office Block Marco Bacigalupo and Ugo Ratti

Received badly by the critics, Bacigalupo and Ratti's star-shaped high-rise effectively gives you the idea of a very limited expressive and formal effort. The impression is, instead, of a substantially correct professional synthesis that aims at the simplest layout and construction alone. The self-referential nature of the glazed prism, homogeneous all around and deprived of any internal layout cause, becomes the symbol of a building method that would not compromise with the local tradition. Its only references are the so-called International Style.

piazza Boldrini



1959/1961

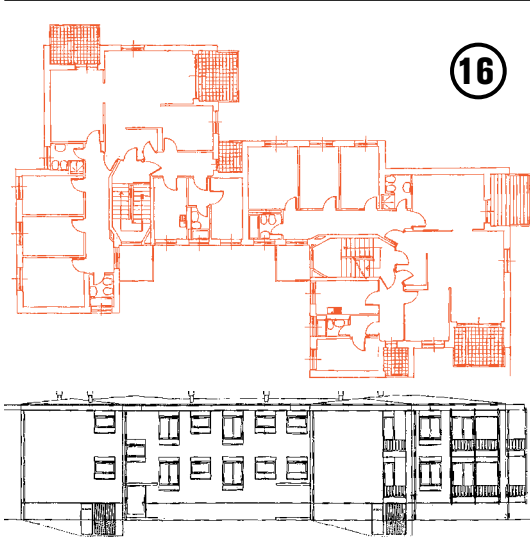
Motel AGIP (ora Hotel Forte Crest) Marco Bacigalupo e Ugo Ratti (ampliato nel 1990 da Marco Bacigalupo, Ugo Ratti, Alberti, Matti)

Il volume del Motel Agip, vero e proprio monolite abitato, determina con il 1° e il 2° Palazzo Uffici, una sorta di moderna "porta di Milano" al termine della nuova arteria del boom economico italiano, l'Autostrada del Sole. L'elementare ripetizione alternata di fasce in vetro e bande in grangiglia nel curtain wall del volume esprime perfettamente quell'immagine aziendale ricca ed efficiente che l'ENI vuole dare di sé, dove l'estetica della modernità assume l'immagine della potenza economica.

Agip Motel (now Forte Crest Hotel) Marco Bacigalupo, Ugo Ratti (extended in 1990 by Marco Bacigalupo, Ugo Ratti, Alberti and Matti)

The volume of the Agip Motel—a veritable monolith for accommodating people—and the First and Second Office Blocks form a kind of modern "Gateway to Milan." It lies at the end of the new artery of the boom years, the Milan-Rome Turnpike. The elementary alternating repetition of glazed strips and bands of crushed stone in the curtain wall perfectly expresses the rich, efficient corporate image that ENI wanted. The aesthetic of Modernity took on the image of economic strength.

Autostrada del Sole



16

1961/1963

Case per dirigenti
Augusto Magnaghi
e Mario Terzaghi

Semplici palazzine a due piani, quasi in forma di ville plurifamiliari, dalla forma articolata per moltiplicare gli affacci verso il verde. Come accade sovente nei “villaggi aziendali”, le residenze per dirigenti si discostano dai modelli abitativi rigidamente tipologici e ripetitivi destinati ad impiegati e operai, per assumere forme dalle geometrie più libere, che interpretano una sorta di principio di riconoscibilità sociale e di ideale di individualità del singolo alloggio.

Management Dwellings
Augusto Magnaghi
and Mario Terzaghi

These are simple two-story structures, almost like multifamily houses, whose articulated form multiplies the sides overlooking the greenery. As frequently is the case in “company towns,” the manager’s homes differ from the repetitious and typologically rigid housing for office and plant workers. The forms are freer, interpreting a sort of principle of the social recognizability of the individuality of each dwelling.



via Bellincioni



17

1963

Chiesa di Sant'Enrico
Ignazio Gardella

Semplicità e complessità si fondono in questo progetto di Gardella che, senza falsi storicismi, propone una ideale combinazione della navata unica con lo schema a croce latina. L'impianto a riseghe che ne deriva permette quindi una forte dilatazione dello spazio interno. Basamento, pareti e copertura sono tra loro separati da fasce vetrate continue: in questo modo la luce disegna spiritualmente i contorni dello spazio. Basamento e pavimento sono in pietra; le pareti in cemento sono appena segnate da due giunti orizzontali in pietra; il soffitto è in doghe di legno. Le croci, intagliate nelle pareti laterali, emergono come segni luminosi.

Church of Sant'Enrico
Ignazio Gardella

Simplicity and complexity blend in this scheme by Gardella; without any false historicism, it offers an ideal combination of the single nave and the Latin cross. So the notched plan generated allows the space inside to expand greatly. The base, walls and roof are separated by continuous glazing; therefore, the light spiritually designs the outlines of the space. The base and flooring are of stone; the concrete walls are barely marked by two horizontal stone joints. The ceiling is in wood strips. The crosses cut into the side walls appear as illuminated signs.



via Morandi



18

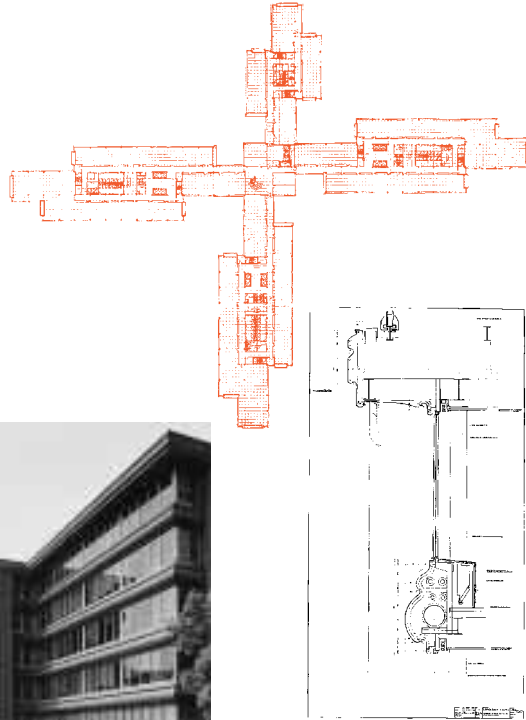
1969/1973

Terzo Palazzo Uffici
Franco Albini, Franca Helg,
Antonio Piva, Marco Albini

Mancando la possibilità di uno sviluppo verticale, a torre, a causa della vicinanza con l'aeroporto di Linate, gli autori dispongono sul terreno un grande impianto a croce, che inaugura un diverso rapporto con il contesto rispetto ai precedenti edifici per uffici. La scansione delle facciate con fasce orizzontali continue alternate con bande vetrate, come già in altri interventi noti degli autori, sottolinea un approfondimento del contenuto tecnologico dell'edificio (le fasce orizzontali contengono le canalizzazioni degli impianti).

Third Office Block
Franco Albini, Franca Helg,
Antonio Piva and Marco Albini

Since it was impossible to erect a high-rise because of the nearby airport, the architects laid out a huge cross-shaped plan on the site. This broke new ground in the relationship to the setting compared with the previous office blocks. The continuous horizontal facade strips alternating with bands of glazing (as in their other known works) underscores a further investigation of the building's technology. The horizontal strips house the service ducts.



viale De Gasperi 16



19

1975/1979

Laboratori AGIP Mineraria
Marco Bacigalupo
e Ugo Ratti

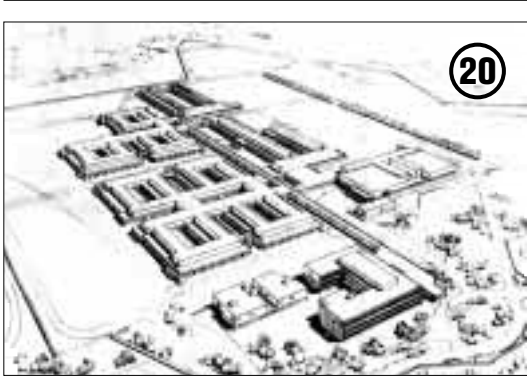
Denominato “il trasformatore” in ragione delle sue caratteristiche formali questo edificio, che si sviluppa su quattro piani fuori terra, presenta in facciata un particolare rivestimento a pannelli frangisole in doghe di alluminio preverniciato su bande continue alternate a finestre a nastro che corre lungo tutto il perimetro. Il tema del contrasto tra parete di tamponamento e griglia sovrapposta anticipa di qualche anno la soluzione per il Quarto edificio Uffici.

Agip Mineraria Laboratories
Marco Bacigalupo
and Ugo Ratti

Called “the transformer” due to its formal traits, this building comprises four stories. The facade has special prepainted aluminum-strip louvers in continuous strips alternating with ribbon windows running all around the exterior. The contrast between the infill wall and the overlapping grill gives a foretaste of the Fourth Office Block that was to come in a few years.



via Bonarelli
via S.Salvo



20

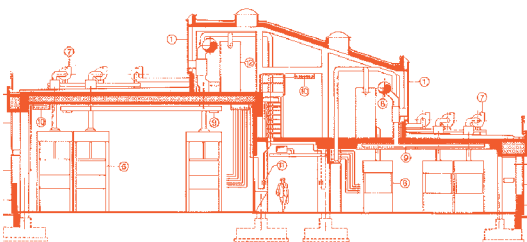
1978/1992

Laboratori ENI Ricerca
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti, Matti

L'impianto distributivo di questo edificio si definisce in base all'aggregazione di alcuni corpi in linea e a blocco e di una serie di edifici a corte a un piano, ognuno destinato a funzioni di ricerca scientifica differenziate. Ciò favorisce un diverso trattamento dei fronti nei diversi casi. Ritorna l'uso dei percorsi coperti, alcuni lunghi fino a 500 metri, metafora forse di una condizione urbana, come già nel complesso industriale del 1953-55 degli stessi autori (n. 4).

ENI Research Laboratories
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti and Matti

The layout of this building unites some in-line and block units, plus some single-story courtyard structures, each devoted to different scientific research functions. This favored diverse front treatments in the various cases. Covered walkways, up to 500 meters long, make their appearance again; perhaps they are a metaphor of an urban condition, as in the 1953-1955 factory by the same authors (n. 4).



località Bolgiano
via Maritano 26



21

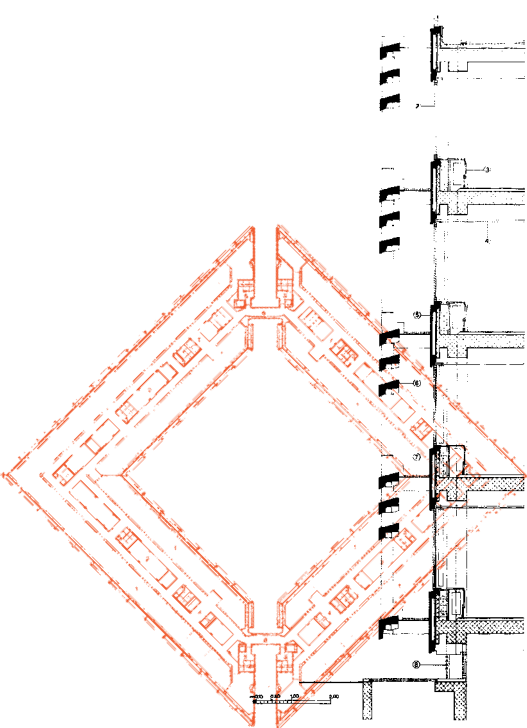
1980/1984

Quarto Palazzo Uffici
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti, Matti

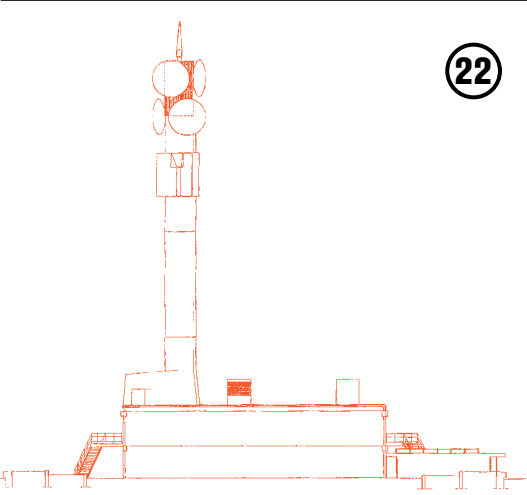
Contraddistinto dalla severità e dalla rigidità del suo impianto, l'edificio è una delle più chiare espressioni di una pratica professionale di matrice funzionalista, della quale mostra peraltro tutti i limiti e le contraddizioni. La pianta è risolta sulla figura del quadrato tagliato lungo la diagonale. I prospetti, contrassegnati su tutti i lati da un motivo ripetuto di frangisole orizzontali (sia all'esterno che nella corte interna) appaiono indifferenti persino rispetto all'orientamento solare.

Fourth Office Block
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti and Matti

With its severe, rigid plan, the building is one of the clearest expressions of a functionalist practice. Yet the construction shows all its limitations and contradictions. The plan is based on a square cut along the diagonal. The elevations, featuring a repeated motif of horizontal louvers all around (both on the exterior and the internal courtyard) do not even pay attention to the sun's movement.



via Martiri di Cefalonia 67



22

1981/1984

Dispacciamento
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti, Matti

Il cosiddetto “minareto” ospita fondamentali funzioni riservate, di controllo del traffico gas nei metanodotti; da qui l'uso di facciate continue in cemento armato a vista, che precludono qualsiasi rapporto con l'esterno. Sul complesso sventa la torre per le telecomunicazioni, da cui l'azzeccato soprannome.

Despatching Office
Marco Bacigalupo, Ugo Ratti,
Alberti and Matti

The so-called “minaret” houses fundamental confidential and gas pipeline traffic control functions; this explains the continuous unfinished reinforced concrete facades prohibiting relations with the outside. The complex is capped by the telecommunications tower, which gives the place its appropriate nickname.



viale De Gasperi



23

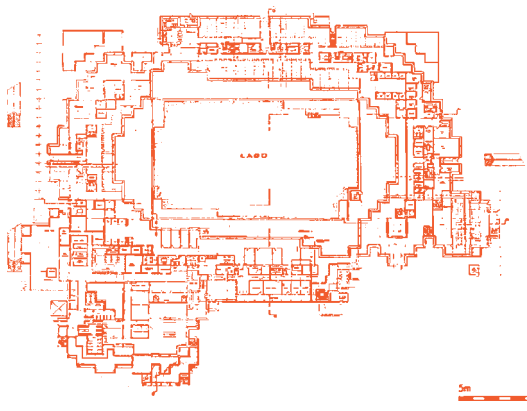
1985/1991

Quinto Palazzo Uffici
Roberto Gabetti
e Aimaro Isola
con Guido Drocco

Una “collina di cristallo”: l'edificio si sottrae alle categorie edilizie tradizionali per porsi come elemento alla scala del paesaggio, nel quale si fondono natura e artificio. Le pareti perimetrali sono costituite da una serra continua davanti alla quale si sviluppa un traliccio in acciaio. L'edificio si dispone intorno a uno spazio centrale, all'interno del quale il silenzio, la presenza dell'acqua e la mancata percezione degli edifici circostanti determinano un totale isolamento dal mondo urbanizzato e - al contrario - un più diretto rapporto con il cielo e gli elementi naturali.

Fifth Office Block
Roberto Gabetti
and Almario Isola
with Guido Drocco

This “hill of glass” does not fit into the traditional building categories and acts as an element at the landscape scale, fusing nature and the artificial. The perimeter walls consist in a continuous greenhouse, with a steel trellis in front. The structure is configured around a central courtyard; when you are in it the quiet, the water and the impossibility of seeing the surrounding buildings cause you to be totally isolated from the urban world. On the contrary, you relate more directly to the sky and natural elements.



via Emilia 1

Bernard Tschumi

Tra i grandi concorsi degli anni Ottanta, il Parc de la Villette è stato uno dei più importanti e grandiosi per estensione. Qui per la prima volta sono state individuate, pubblicamente e con successo, le linee fondamentali del dibattito contemporaneo intorno ai nuovi paesaggi urbani. Ora che è stata completata l'ultima *Folie* di Tschumi, la numero 25, è il momento di fare un bilancio su questo progetto straordinario dalla vasta risonanza e dal valore di prototipo.

The Parc de La Villette was one of the great competitions of the early eighties, and one of enormously important content. Here was formulated, for the first time in a publicly effective fashion, the debate, still current today, on the new urban landscape. Now that the last, the 25th, of Tschumi's Folies has been completed, it is time to draw up a balance-sheet for this prototypical project which has been unique in its influence.



Testo di François Chaslin
Fotografie di Peter Mauss/ESTO e J.M. Monthiers

Parc de la Villette, Parigi

Progetto: Bernard Tschumi
Gruppo di progettazione: Jean-François Erhel, Luca Merlini, Alexandra Villegas, Christian Biecher, Ursula Kurz e altri
Consulente alla pianificazione: Colin Fournier
Sistemazione paesaggistica: Setec-TP
Interni: Tschumi-Erhel Architects Associés
Strutture: Peter Rice, RFR, Hugh Dutton, Setec-Bâtiment
Ingegneria meccanica: Setec-Bâtiment
Committente: Governo Francese, Etablissement Public du Parc de la Villette

Text by François Chaslin
Photography by Peter Mauss/ESTO and J. M. Monthiers

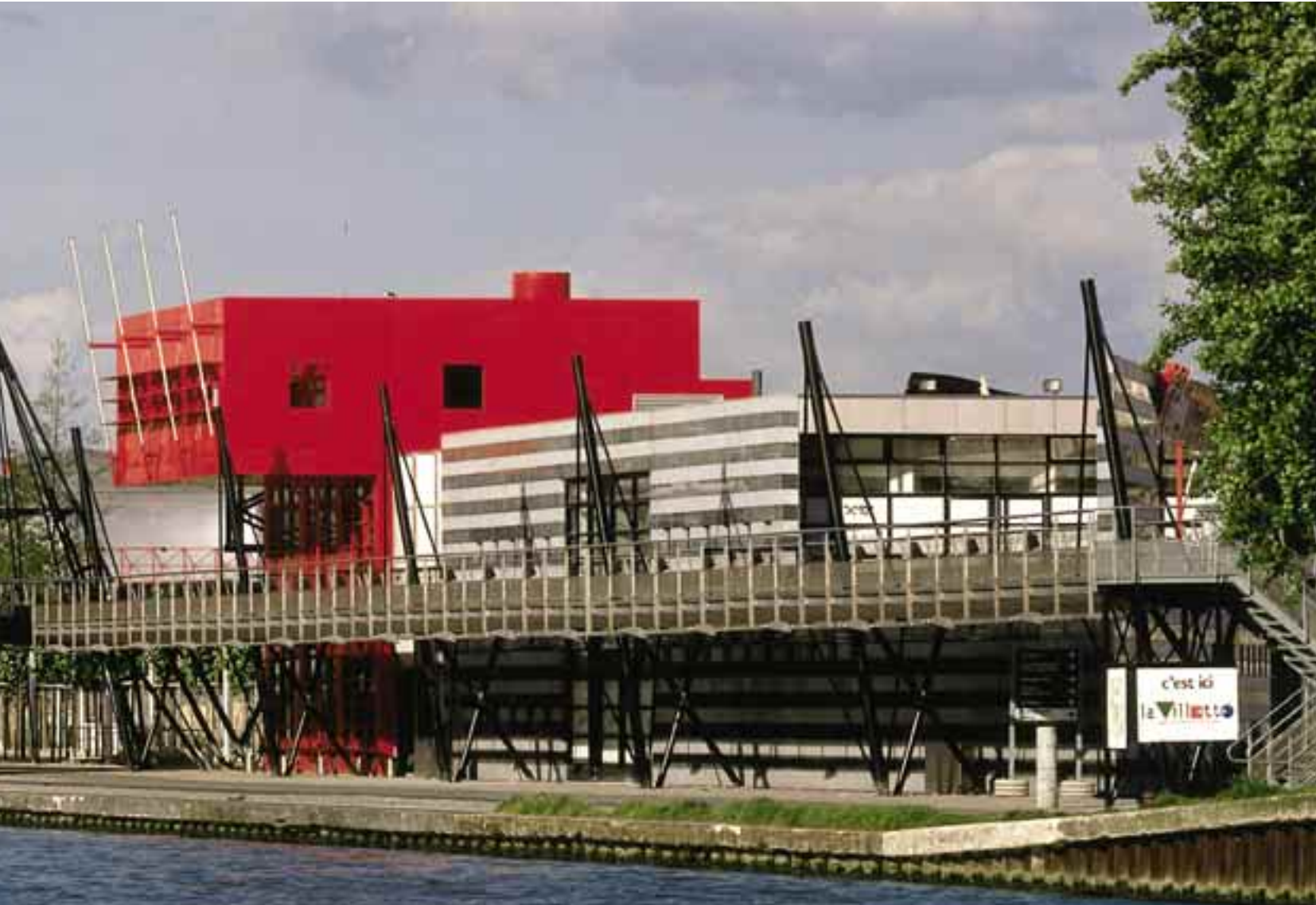
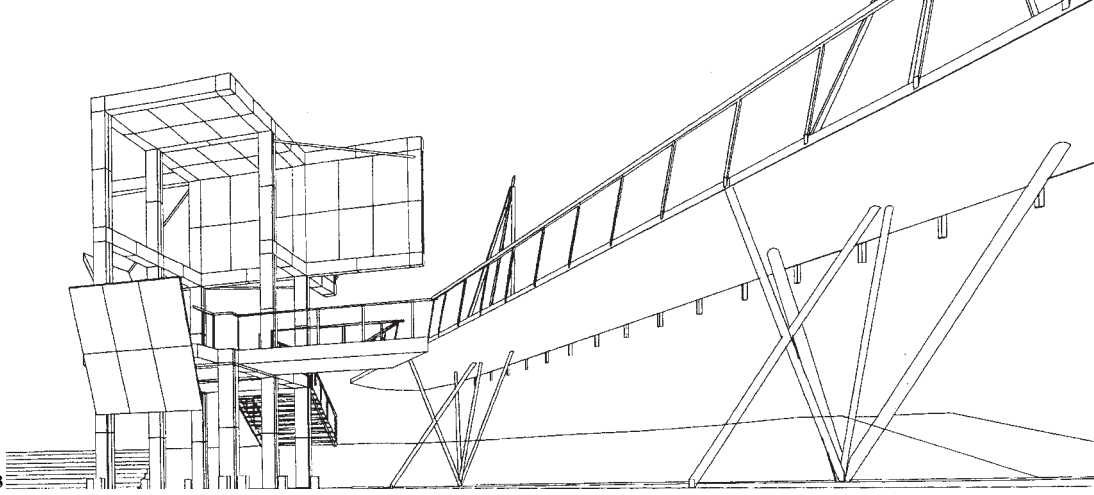
Parc de la Villette, Paris

Design: Bernard Tschumi
Design team: Jean-François Erhel, Luca Merlini, Alexandra Villegas, Christian Biecher, Ursula Kurz and others
Planning consultant: Colin Fournier
Landscaping: Setec-TP
Interiors: Tschumi-Erhel Architects Associés
Structural engineering: Peter Rice, RFR, Hugh Dutton, Setec-Bâtiment
Mechanical engineering: Setec-Bâtiment
Client: French Government, Etablissement Public du Parc de la Villette



Il Parc de la Villette è nato dal fallimento di un progetto di modernizzazione dei macelli costruiti su questo sito della zona settentrionale di Parigi all'epoca del Secondo Impero (la vicenda è rimasta nella memoria della Francia come uno dei principali scandali politico-finanziari degli anni Sessanta). Dopo qualche esitazione, alla fine si dovette ammettere il disastro, e il complesso venne chiuso nel 1974. Il Comune e lo Stato iniziarono a contendersi il terreno: il primo voleva destinarlo a edilizia residenziale e spazi verdi, il secondo pensava a una realizzazione di maggior prestigio. Alla fine vinse il presidente Valéry Giscard d'Estaing, che nel 1980 decise di bandire un concorso per la trasformazione dell'immensa sala delle contrattazioni incompiuta in museo della scienza, la creazione di un parco e, in una fase successiva, la possibilità di un centro dedicato alla musica. In settembre il concorso fu vinto dall'architetto Fainsilber per l'edificio propriamente detto, con un'architettura

moderna dal classicismo pesante e banale e, per il parco, con un tracciato alla francese la cui grandiosità da Versailles godeva del favore del regime (aveva perfino proposto, alla maniera di Le Nôtre, di scavare una lunga vasca perpendicolare al canale industriale dell'Ouq). Nel maggio 1981 venne eletto presidente della repubblica François Mitterrand. Assecondando l'aspetto monarchico collegato a questa carica in un Paese in teoria fieramente repubblicano, volle rivedere, far fallire o cercare di interrompere i progetti architettonici del suo predecessore, per dispiegare al loro posto la magnifica coorte dei suoi. La Cité des Sciences sfuggì alla mannaia; recuperò perfino la Géode, la grande sfera d'acciaio inossidabile a specchio contenente una sala per proiezioni cinematografiche a 360°, che Giscard aveva fatto eliminare considerandola "una protuberanza nefasta e contraria al gusto francese". La Cité sarebbe stata inaugurata nel 1986 e la Géode, che ne è divenuta il simbolo, nel 1985. In com-



penso il parco venne abbandonato e nel maggio 1982 fu bandito un altro concorso, su un programma elaborato da François Barré (che sarebbe poi divenuto presidente del Centre Pompidou e oggi è a capo della Direzione generale dell'architettura e dei beni culturali). Si trattava di immaginare una "attrezzatura all'aria aperta, attiva, sperimentale, permanente" che contribuisse al "configurarsi di una cultura pluralista e popolare". Arrivarono quattrocentosettantuno proposte. La giuria internazionale presieduta da Roberto Burle-Marx, riunitasi in dicembre, visse un vero e proprio psicodramma e non riuscì a trovare un accordo. Scelse nove proposte *ex aequo*, suscitando vaste proteste. Due nomi spiccavano: quello di Rem Koolhaas (con un progetto fondato sulla congestione orizzontale e l'indeterminatezza programmatica che mescolava fasce, griglie e coriandoli) e quello di Bernard Tschumi, che alla seconda manche, nel marzo 1983, infine la spuntò.



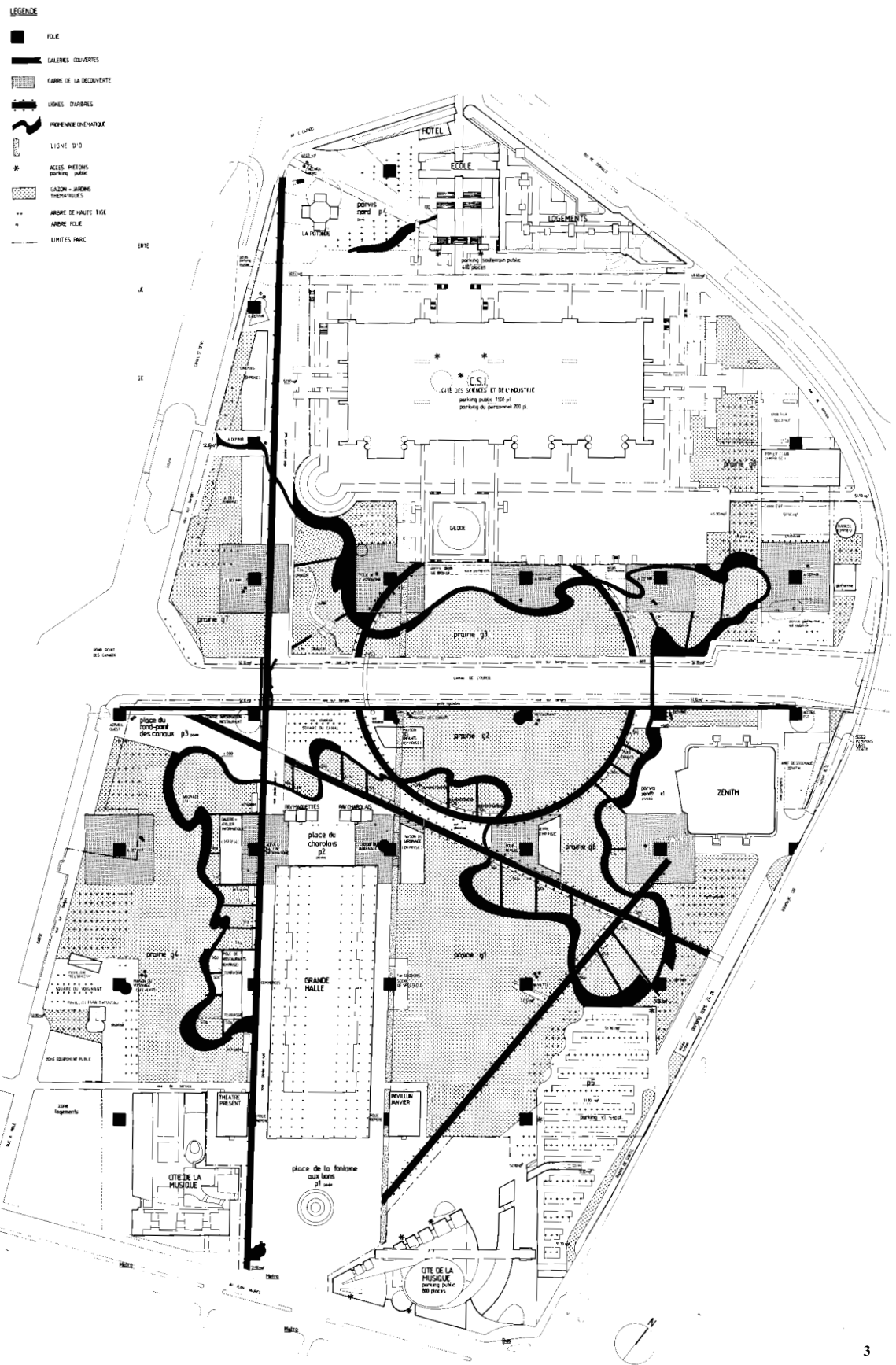
1 Planimetria della zona settentrionale di Parigi in cui è situato il parco.
2 Veduta del punto d'incontro tra la galleria nord-sud e quella est-ovest, due assi ortogonali destinati ai pedoni. La prima collega le due stazioni della metropolitana Porte de la Villette e Porte de Pantin; la seconda congiunge Parigi con i quartieri periferici (foto Peter Mauss/ESTO).
3 Assonometria della Folie J 8.
4 Scorcio delle Folies P 5, occupata da un laboratorio per bambini, e N 5, riservata a uno studio televisivo (foto Peter Mauss/ESTO).
5 Particolare del passaggio est-ovest (foto Peter Mauss/ESTO).

1 Plan of northern Paris where the park is located.
2 View of junction of the north-south and east-west tunnels, two perpendicular pedestrian axes. The first links the two subway stations, Porte de la Villette and Porte de Pantin; the second ties Paris to the outlying districts (photo Peter Mauss/ESTO).
3 Axonometric of the Folie J 8.
4 View of the Folies P 5, housing a children's workshop, and N 5, containing a TV studio (photo Peter Mauss/ESTO).
5 Detail of east-west passage (photo Peter Mauss/ESTO).



1

- 1 Prospettiva dell'area del parco. L'area si estende per 55 ettari e comprende oltre al parco il Museo della Scienza e dell'Industria, la Géo-de, sala di proiezioni cinematografiche a 360°, la Cité de la musique, la Grande Halle per esposizioni e lo Zenith, sala per concerti rock.
- 2 Veduta complessiva da est (foto J.M. Monthiers).
- 3 Planimetria generale. Le 25 Folies, strutture rosse neutre elaborate secondo le necessità del programma, sono collocate su una griglia regolare a intervalli di 120 metri una dall'altra. Ospitano chioschi, caffè e ristoranti e altri locali di servizio. Il parco comprende anche una passeggiata cinematica e una decina di giardini a tema.
- 1 Perspective of the park area. It occupies 55 hectares and accommodates, besides the park, the Museum of Science and Industry, the Géo-de, a 360° cinema, the Cité de la musique, the Grande Halle for exhibitions and the Zenith, a rock concert hall.
- 2 Overall view from the east (photo J. M. Monthiers).
- 3 Site plan. The 25 Folies, neutral red structures devised according to the brief's needs, are placed on a regular grid at a distance of 120 meters. They house kiosks, cafés, restaurants and other service rooms. The park also comprises a kinematic walk a ten-odd theme gardens.



3



2

Il progetto di questo architetto svizzero-francese (e soprattutto newyorkese) ibridava vari livelli d'ordine e di aleatorietà. Grandi superfici erbose che formavano figure geometriche, assi piantumati a platani, altri materializzati da gallerie coperte, una trama regolare di *folies*, piccole costruzioni autonome, edifici rossi di 10,80 m di lato impiantate sistematicamente ogni centoventi metri, andavano a incontrare una lunga fascia sinusoidale, un'audace promenade costeggiata da giardini tematici che sarebbero stati affidati ai creativi più vari. Vennero chiamati a lavorarvi gli architetti Nouvel, Gaudin, Pesce, Hejduk, Eisenman, Piñon e Viaplana, i filosofi Derrida e Lyotard, gli artisti Jean-Pierre Raynaud, Tony Cragg, Rebecca Horn e Dan Flavin. Ma la maggior parte di questi lavori non giunse a compimento, dato che la Francia nel 1983 era entrata in un periodo di recessione finan-

ziaria e nel 1986 in una crisi politica nata dalla coabitazione tra un presidente della Repubblica socialista e un governo di destra, guidato da Jacques Chirac. Il giardino resta così com'è, incompiuto, ma comunque fedele alle promesse, ricco di avvenimenti e di sensazioni. Aperto progressivamente a partire dal 1987, comprende circa trentacinque ettari in un sito di cinquantacinque, in corrispondenza del boulevard périphérique, la tangenziale di Parigi, allungato tra la Porte de la Villette e la Porte de Pantin e chiuso a ovest dalla Cité des Sciences e de l'Industrie e, a est, dal conservatorio e dalla Cité de la musique, terminati da Portzamparc rispettivamente nel 1990 e nel 1995. Al centro si trova il lungo capannone di ghisa costruito da Jules de Mérimond nel 1867 e a nord c'è lo Zénith, teatro-tenda del rock d'acciaio e tela, costruito da Chaix e Morel nel 1984. Il numero dei visi-

tatori del complesso viene stimato in circa diecimilioni l'anno, di cui un terzo spettante al parco. Apertissimo di giorno e di notte, privo della minima recinzione, conta venticinque *folies*, venticinque costruzioni rosse che si rispondono a distanza, più o meno cave, gracili o panciute, dinoccolate o scultoree, cosparse di rampe elicoidali e di varie decorazioni, talvolta con un effetto "gabbia vuota" che ricorda le ossature minimaliste che Sol LeWitt proponeva alla fine degli anni Sessanta. Ospitano chioschi, caffè, ristoranti cui talvolta sono associati spazi espositivi come l'elegante padiglione di marmo bianco di Oscar Tusquets, postmoderno e manierista. Lungo le sinuosità del percorso rumori di tamtam lontani si mescolano al fragore della tangenziale. Si costegiano una decina di giardini a tema: quello dei bambù,

scavo ombroso e segreto opera di Alexandre Chemetoff, quello delle dune, quello delle paure infantili, quello della nebbia, del pergolato, degli equilibrismi e dei volteggi, luoghi più o meno botanici o paesaggistici, più o meno onirici, più o meno artificiali, che talvolta arrivano a evocare la trivialità dei baracconi da lungomare, ottovolanti e giostre da luna park, gridi di bambini. Del resto un lungo sommergibile degli anni Cinquanta si è arenato in unaaglia e sulle sue fiancate oggi al posto del guano ci sono gli escrementi dei piccioni. Si scoprono spazi chiusi, stanze di verzura (qui un trombettista fa gli esercizi), si cammina su pavimentazioni di ciottoli, di lastre di calcestruzzo o d'acciaio inossidabile (come su una grattuggia da parmigiano). Talvolta il percorso si interra, talaltra passerelle di metallo brillante si innalzano. Passa uno che fa jogging.

Le famiglie fanno il picnic sui prati, non troppo consumati nonostante il tempo (dei cartelli avvertono che il gioco del calcio vi è tollerato solo il sabato, la domenica e al mattino dei giorni festivi), gente che prende l'abbronzatura si protegge senza convinzione sotto i viali alberati, gruppi informali si riuniscono intorno a grappoli di sedie rotanti di Philippe Starck, donne in chador sorvegliano i marmocchi che cercano di arrampicarsi sui frammenti della grande bicicletta interrata di Claes Oldenburg. D'estate un festival del cinema all'aperto riunisce alcune centinaia di spettatori; i più fortunati hanno affittato una giacca a vento bianca. Poi, più tardi nella notte, quando i neon e le proiezioni saturano l'atmosfera dei loro colori, è il regno dei più avventurosi, dei più sognatori e dei più innamorati; incrociano qualche faccia patibolare e – berretto calzato

a rovescio – fieri proprietari di pitbull che li portano a passeggio. L'effetto notturno è particolarmente strano e profondo nelle giornate estive, quando la musica fa festa, quando i grandi spettacoli africani fanno risuonare i tamburi davanti alla folla ammassata nel vecchio capannone di ghisa e ogni giardino, ogni vialetto diventa una sala di musica. I popoli più vari si dedicano a strumenti provenienti da tutte le epoche, i suoni flautati si mescolano ai ritmi sordi. Si constata allora quanto i temi civili dell'ibridazione culturale e dell'alterità possano in certi casi suonare adeguati. E quanto fosse corretto collocare questa grande attrezzatura, questo servizio, questa poesia, questa bizzarria e questo lusso ai confini tra città e periferia, mettendola a disposizione di categorie umane cui tutto potrebbe essere ostile.

The Parc de la Villette is the result of a failed project to modernize the slaughter-houses built on this northern Paris site during the Second Empire (an affair that lingers in French memory as one of the major politico-financial scandals of the 1960s). After some hesitation, the disaster eventually had to be admitted, and the complex was closed in 1974. There ensued a tug-of-war between the City Council and the State over what to do with the property. The former wanted it earmarked for public housing and parkland, the latter had grander schemes in mind. In the end President Valéry Giscard d’Estaing got his way. In 1980 he decided to announce a competition for the transformation of the immense, unfinished bargaining hall into a science museum, for the creation of a park and, at a later stage, of a music center. In September the competition was won by the architect Fainsilber, for



the building proper, with a modern architectural design in a ponderously drab classical idiom, and for the park, with a design in the French style whose Versailles-like grandiosity appealed to the regime (the architect had even proposed, in the manner of Le Nôtre, digging a long pool perpendicular to the Ourq industrial canal). In May 1981 François Mitterrand was elected President of the Republic. Endorsing the monarchical side of that role, in what is a country in theory proudly republican, he was anxious to revise, disrupt or attempt to interrupt the architectural projects of his predecessor, in order to replace them with those of his own magnificent court. He saved the Cité des Sciences from the chopper, and even recaptured the Géode, the large and polished stainless steel sphere with its 360-degree cinema projection house, which

Giscard had succeeded in eliminating as “an inauspicious protuberance contrary to French taste”. The Cité was inaugurated in 1986 and the Géode, which became its symbol, in 1985. The park project on the other hand was abandoned, and in May 1982 another competition was announced, on the basis of a programme devised by François Barré (who later became director of the Centre Pompidou and is today head of the Council for architecture and cultural heritage). The new task was to envisage an “open-air, active, experimental and permanent facility” that would contribute to the creation of a “configuration of pluralist and popular culture”. 471 projects were submitted. The international jury chaired by Roberto Burle-Marx sat in December, but drifted onto the brink of a psychodrama and failed to reach an agreement. It chose nine dead-heat entries,

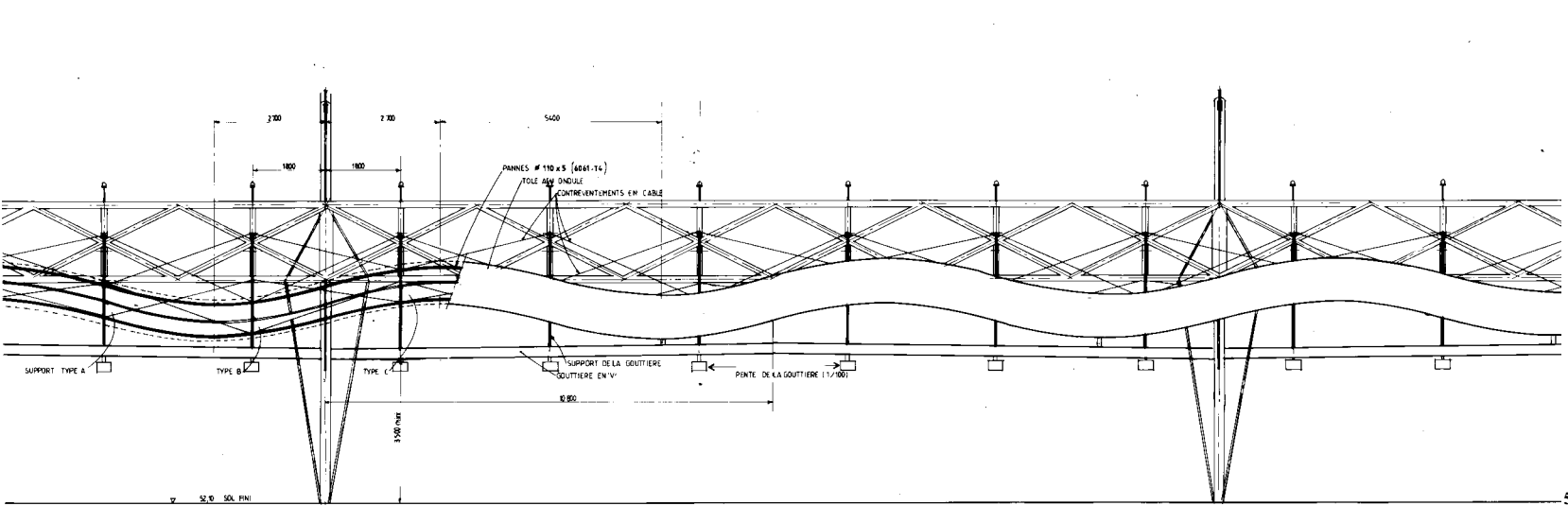


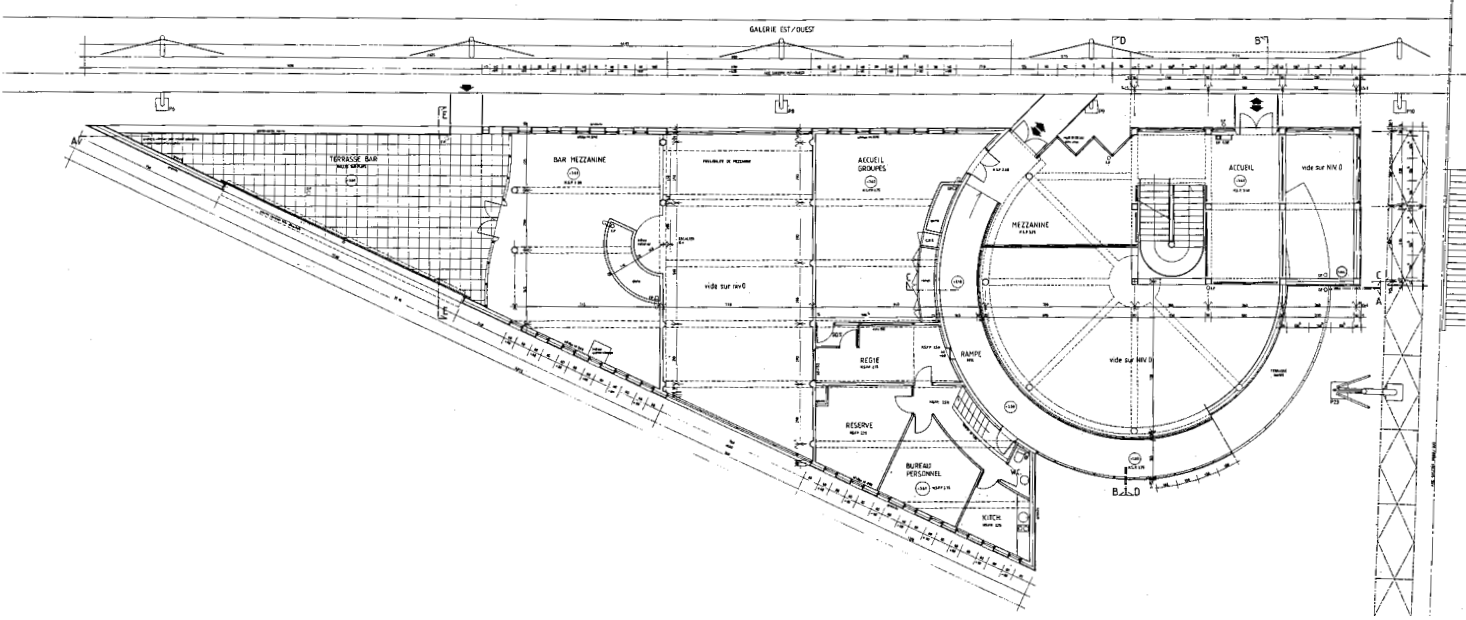
causing wide echoes of protest. Two names stood out: Rem Koolhaas (with a project founded on horizontal congestion and a programmatically indeterminate mixture of fascias, grilles and confetti); and Bernard Tschumi, who, after the second heat in March 1983 was finally pronounced the winner. The project by this Swiss-French (and more particularly New York-based) architect hybridized various levels of order and random choice. Wide stretches of grass to form geometrical figures, axes planted with plane-trees and others materialized by covered arcades, a regular pattern of folies and free-standing small constructions, red buildings 10.8 meters across and placed systematically at intervals of 120 meters, were combined with a long sinusoidal strip, a bold promenade skirted by theme gardens that were to be farmed out to a galaxy of creative talents. Invited to



1 Particolare della copertura ondulata della galleria nord-sud (foto Peter Mauss/ESTO).
2, 5 Prospetto e scorcio della galleria nord-sud (foto J.M. Monthiers).
3 Veduta notturna del ponte sul canale de l’Ourcq. Sulla destra la Folie L 5 (foto Peter Mauss/ESTO).
4 Particolare della Folie L 5 (foto Peter Mauss/ESTO).

1 Detail of the wavy north-south tunnel roof (photo Peter Mauss/ESTO).
2, 5 Elevation and view of the north-south tunnel (photo J. M. Monthiers).
3 Nighttime view of the bridge over the l’Ourcq canal. On the right is the Folie L 5 (photo Peter Mauss/ESTO).
4 Detail of the Folie L 5 (photo Peter Mauss/ESTO).





1, 2 e pagina a fronte: pianta del livello 1, scorcio dell'interno e veduta esterna della Folie L. 5, adibita a centro informazioni (foto 2: Peter Mauss/ESTO; foto pagina a fronte: J.M. Monthiers).

1, 2 and opposite: level 1 plan, interior and exterior view of the Folie L. 5, an information center (photo 2: Peter Mauss/ESTO, photo opposite: J. M. Monthiers).

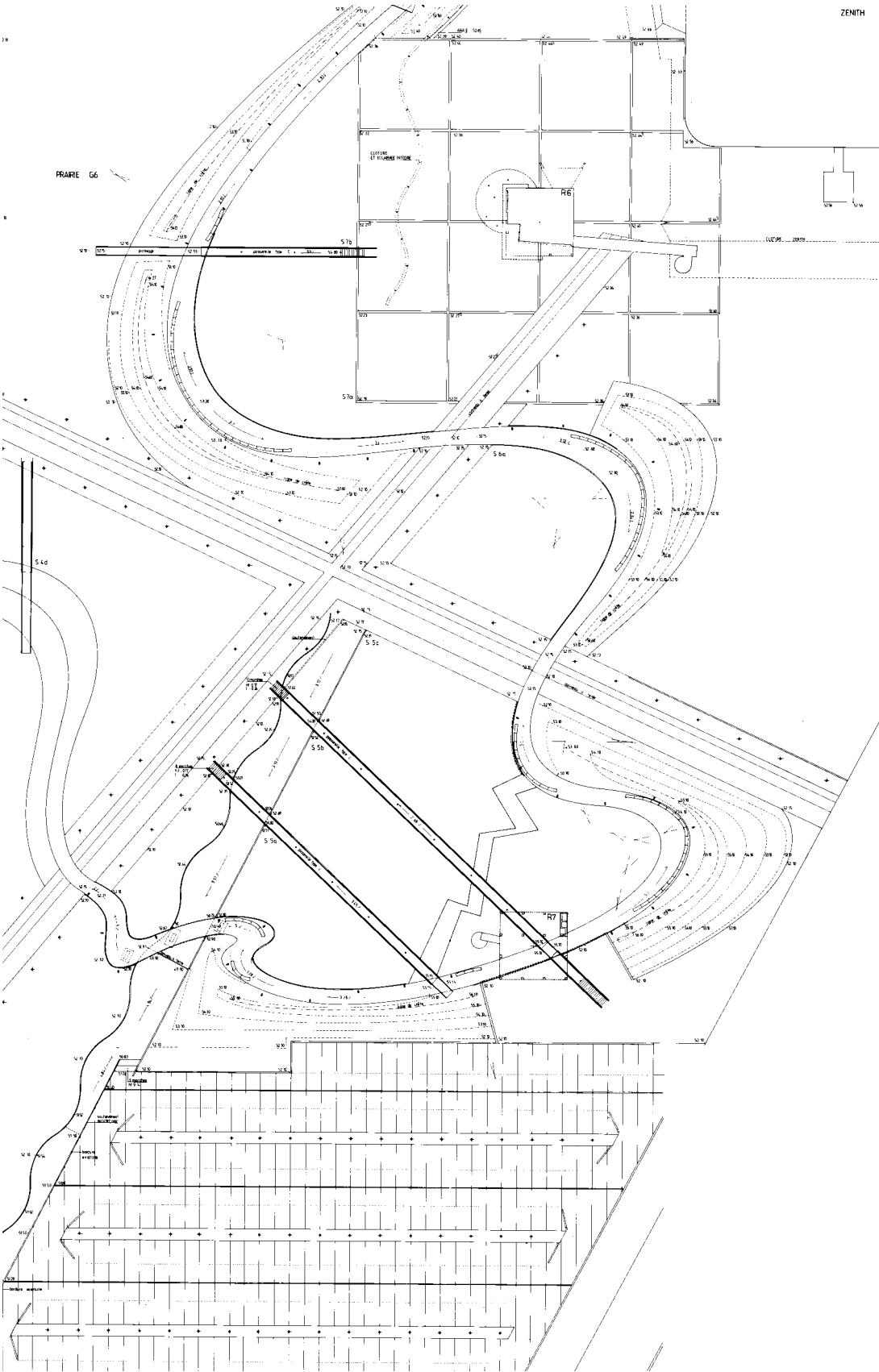
work on these were the architects Nouvel, Gaudin, Pesce, Hejduk, Eisenman, Piñon and Viaplana, the philosophers Derrida and Lyotard, the artists Jean-Pierre Raynaud, Tony Cragg, Rebecca Horn and Dan Flavin. But most of these projects were not carried through, because in 1983 France went into recession and in 1986 into a political crisis, triggered by the cohabitation of a socialist president of the Republic with a right-wing government under Jacques Chirac. The garden remains as it is, unfinished, though it has lived up to its promises of rich events and sensations. Opened progressively since 1987, it now occupies some 35 hectares on a site of 55. Bordered by the Paris orbital, it extends from Porte de la Villette to Porte de Chantini, closed to the west by the Cité des Sciences et de l'Industrie and, to the east, by the conservatoire and by the Cité de la musique, which were

completed by Portzamparc in 1990 and in 1995 respectively. At the center of all this stands the long cast iron shed built by Jules de Méridol in 1867, while to the north is the Zénith, a steel and canvas rock theatre-marquee, erected by Chaix and Morel in 1984. The number of visitors to the complex is put at around 10 million per year, a third of whom are accounted for by the park. Open all day and night, with no fence around it at all, it boasts twenty-fives folies. Twenty-five red constructions call one another at a distance. More or less hollow, graceful or bulging, lanky or sculptural, they are sprinkled with spiral ramps and miscellaneous decorations, at times with an "empty cage" effect reminiscent of the Sol LeWitt's minimalist skeletal work in the late 1960s. Housed in these constructions are a motley collection of kiosks, cafés and restaurants, some-

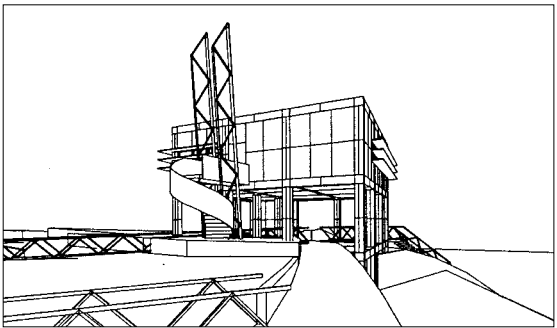




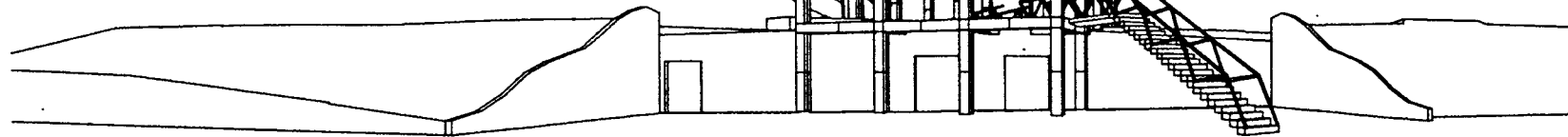
1



2



5



6



3

1, 4 Due scorci del giardino dei bambù, progettato da Alexandre Chemetoff (foto 1: François-Xavier Bouchard; foto 4: J.M. Monthiers).
2 Particolare della pianta in corrispondenza della passeggiata cinematografica.
3 Un tratto della passeggiata cinematografica (foto J.M. Monthiers).
5, 6 Assonometrie della Folie R 7.
7 Immagini di diverse Folies (foto Peter Mauss/ESTO e J.M. Monthiers).

1, 4 Two views of the bamboo garden, designed by Alexandre Chemetoff (photo 1: François-Xavier Bouchard, photo 4: J. M. Monthiers).
2 Detail of the plan showing the kinematic walk.
3 A section of the kinematic walk (photo J. M. Monthiers).
5, 6 Axonometric of the Folie R 7.
7 Images of various Folies (photos Peter Mauss/ESTO and J. M. Monthiers).



4



17

times allied to exhibition spaces such as the elegant, postmodern and mannerist white marble pavilion by Oscar Tusquets. Along the twists and turns of the main route the sound of distant drums mingles with the roar of traffic from the Paris orbital. And skirting it are some ten theme gardens: one devoted to bamboo, a shady and secret dip designed by Alexandre Chemetoff, one to dunes, one to childhood fears and another to fog, one to pergolas and another to tightrope-walking and trick-riding. More or less botanical or landscaped, more or less oneiric or artificial, these places at times actually evoke the tawdriness of seaside fair-ground booths, dodgems, roundabouts and the shrill cries of children. A long submarine from the 1950s lies stranded on a sandbank, its sides by now plastered not with guano but pigeon excrement. There are closed spaces to be discovered, and greenery (where

a trumpeter practises), and cobbled pavements, concrete or stainless steel sheets to be walked on (as on a parmesan cheese grater). Here and there the route dives below ground, or is lifted onto bright metal walkways. A jogger goes by. Families picnic on the lawns, which are not too bedraggled despite the weather (notices warn that football is permitted only on Saturdays, Sundays and weekday mornings); sunbathers shelter without much conviction in the tree-lined avenues; and informal groups gather around clumps of swivel chairs by Philippe Starck, while women in chador keep an eye on kids trying to climb on fragments of Claes Oldenburg's large buried bicycle. In summer an open-air film festival draws several hundred spectators, the luckier ones having hired a white wind-jacket. Then, further into the night, when the neon signs and the projectors saturate the atmosphere with their colours,

the scene is taken over by more adventurous visitors, dreamers and lovers, who may encounter the occasional stony face and – baseball cap in reverse – proud owners taking their pit bulls for a walk. The nocturnal effect is particularly strange and compelling in summer, when the music warms up and the rhythm of African drums holds packed audiences spellbound in the old cast iron shed and every garden, drive or path is turned into a concert hall. People from a diversity of places play instruments of all periods. And as their fluted notes mingle with deafening sound, one realises how the civilised themes of cultural hybridization and otherness can in certain situations seem right; and how fitting it was to put this vast recreation, service and poetry, this freak facility and luxury on the borderline between city and suburb, thus making it available to human categories to whom everything might otherwise seem hostile.

ANONIMO: DIFFERENZIARSI SCOMPARENDO

Dietmar Steiner

Architettura anonima? Un’architettura senza architetti, come la concepiva Bernard Rudofsky? Un’architettura comune delle funzioni quotidiane, come viene proposta nel pattern language di Christopher Alexander? Un’architettura quotidiana improntata al consumismo inconsapevole e senza forma, come viene rappresentata sempre più spesso dagli artisti in fotografie (Dan Graham) e installazioni (Guillaume Bejl)? O l’architettura anonima e spontanea delle società agricole preindustriali, citata dai moderni come testimonianza di semplicità? O ancora l’architettura anonima è quel genere spersonalizzato di corpi stereometrici che vengono duramente messi alla prova, sotto l’aspetto di forme elementari, nelle opere di Aldo Rossi, di Giorgio Grassi, dei “Nuovi architetti berlinesi” e del Nuovo minimalismo? Tanti interrogativi per un concetto che in questo modo perde anch’esso la sua innocenza. TROPPE interpretazioni e proiezioni gravano su di esso. Tuttavia c’è almeno una ragione che l’anonimità non intende: non può essere mai anonima qualsiasi architettura in cui sia chiaramente riconoscibile la firma di un singolo architetto. Non è anonimo qualsiasi spettacolo che riaffermi la propria singolarità e inconfondibilità. Potrebbe addirittura accadere che qualsiasi luogo di accresciuto utilizzo sociale, qualsiasi frequentazione turistica di un luogo o di un edificio di per sé impedisca o dissolva l’anonimità? L’anonimità potrebbe perciò anche essere, di fronte alla valorizzazione totalitaria che caratterizza la cultura industriale, una strategia di resistenza. Di una duplice resistenza. Da un lato in senso positivo, cioè utilizzando i temi della quotidianità per inserirsi nella corrente

del quotidiano, dove trash e couch potatoes si muovono autosufficienti e inconsapevoli. L’orrore del successo individuale nei suburbs delle città. In maniera del tutto popolare e populistica, ben sapendo tuttavia che i destinatari effettivi non sono coloro che restano colpiti, ma una diversa apertura culturale nei confronti del quotidiano, che recepisce questa strategia voluttuosamente (auto)incolpandosi. Una strategia della chiarificazione che rivela una traccia insipida di cinismo elitario. Questa critica venne mossa a Robert Venturi riguardo a *Learning from Las Vegas*. Negli anni Settanta il suo tentativo di ottenere ancora una volta un’architettura universalmente comprensibile attraverso il “decorated shed” rappresentava una posizione critica all’interno del postmoderno, che finì poi per scomparire quasi completamente nell’enunciazione del “New urbanism”. D’altra parte una strategia di resistenza potrebbe rivolgersi all’anonimità della “semplice capanna”, dell’elementare spontaneo. Qui torna alla mente la frase: “Pace alle capanne e guerra ai palazzi” di Georg Büchner. Il semplice diviene dunque nobile, mentre la capanna rappresenta il tempio di un eterno classicismo da adorare. Ho già indicato una volta questa strada come la fragile sacralità dell’architettura contemporanea. Tuttavia le due strade sono in ultima analisi identiche. Entrambe rappresentano lo stesso approccio, la “diversità dello scomparire”. L’oggetto anonimo persegue la strategia di allontanarsi dall’attenzione generale per diventare semplicemente “non notato”. Da un lato vi è l’accettazione consapevole delle leggi della quotidianità e la loro riproposizione artistica con leggere perturbazioni provocatorie, dall’altro

il ricorso a modelli storici di architettura spontanea. Entrambi gli approcci rifiutano la firma individuale. L’anonimità è dunque per un verso stridula e accecante e superficiale e per l’altro invisibile, tranquilla, armoniosa e tradizionale. La sintesi di questi due estremi è la rinuncia consapevole all’eccezionalità. Per risolvere questa contrapposizione estrema, che ha sempre al centro l’anonimità, devo perciò raccontare di un’ossessione. Un’ossessione che inizialmente consisteva in una indigestione di eccezionalità architettonica. Ovunque l’architettura, nella sua veste di industria culturale, ricerca i migliori edifici dei migliori architetti. Questo è legittimo. Tuttavia altrettanto legittima è la reazione di difesa che ne deriva. Così ho iniziato a spostare l’obiettivo della macchina fotografica dai confini del moderno per dirigerlo verso il quotidiano e il banale, verso l’architettura del nulla, verso ciò che Rem Koolhaas ha definito ‘generic’, edifici e architetture che con tutta evidenza si creano da soli. Nel cosiddetto movimento ‘nomade’ attraverso il mondo, in questo essere per strada sempre e comunque, ci sono nel dormiveglia momenti di concentrazione in cui all’improvviso le abitudini quotidiane, le banalità, ritornano in primo piano. E insieme a questo c’è il momento in cui di colpo ci ridestiamo e, nella banalità quotidiana, incontriamo il sublime. **1** Tutto è iniziato con un fienile in Toscana. Nel succedersi infinito dei colli ecco una struttura e insieme un tetto. Senza alcuna intenzione architettonica, ma con la pretesa di diventare un tempio. **2** Il fienile ha una stretta parentela con il progetto realizzato da Donald Judd a Marfa, Texas,

ANONYMOUS: DIFFERENTIATION THROUGH DISAPPEARANCE

in un complesso di edifici militari abbandonati. Niente tecnologia, niente impianti di illuminazione e di aerazione. Edifici nello spazio, e lo spazio stesso diventa architettura depurata. **3** Così accade in questo fienile nel New England. Da qualche parte, ai margini della strada, imponente e insieme elementare. Soltanto avvicinandomi di più ho scoperto una targa che spiegava come si trattasse del primo fienile costruito dai coloni in quella che era allora la “selvaggia America”. **4** Un altro fienile sulle rive di un lago, semiaffondato nel fango. Doghe di legno disfatte e una forma pura e semplice, universale, un parallelepipedo con il tetto a spioventi. La casa archetipa, anonima, conosciuta da ogni bambino. **5** Nessuno crede che esistano veramente. Cabine da spiaggia, banali e seriali, sul mare. Tutte bianche e tutte uguali. Frontone dopo frontone, sulle coste di Portsmouth dove sbarcarono i primi coloni, i Padri Pellegrini. **6** Perché proprio una cabina da spiaggia è così assolutamente arcaica, così ridotta, così minimalista? La quintessenza di una ‘casa’. **7** Aldo Rossi ha dato la stessa forma alla casa del custode della scuola elementare di Fagnano Olona. Un parallelepipedo, con una facciata a timpano, finestre e porte. L’immutabilità della casa anonima. **8** Passiamo a un’esposizione: una statua di Wolfgang Laib. Un cumulo di pollini e la forma di una casa, probabilmente in piombo. Ridotta nella forma e nella scala, semplice, chiara e universalmente riconoscibile. Il luogo e l’effimero. **9** Ciò che è veramente anonimo diviene interessante. Una casa unifamiliare con frontone. Solamente ciò che è necessario. Come l’ha

disegnata Tessenow prima che l’individualismo proclamasse la forma libera per tutti. **10** Il principio diviene surreale se intervengono altri usi che vanno a sovrapporsi a quello di ‘abitazione’. Rimane una cornice che si trasforma in quadro. Nel caso di un edificio commerciale, l’insegna del prodotto: ‘calzoni’. **11** Parliamo ora di paesaggi uguali dovunque. La proliferazione di case unifamiliari negli hinterland delle città miscelata ad altre funzioni inattese. Qui possiamo riconoscere una delle prime opere di Herzog & de Meuron. La foto aerea di Wyl mostra uno studio fotografico che si vede a malapena, poiché opera in senso artistico con i materiali anonimi di questa situazione. **12** Restiamo ancora all’eccezionale nella normalità. Sulle rive del Reno, al centro di Basilea, nelle immediate vicinanze del paesaggio museale della città è sopravvissuto un casino da pesca. Il relitto di un’altra epoca nel presente. **13** Le comuni baracche che ospitano le scuole in America, totalmente spontanee ed esclusivamente orientate alle funzioni elementari. Senza luogo, il problema dell’accesso viene risolto da passerelle sopraelevate. Potrebbero essere dovunque, anche nelle immediate vicinanze della disneyana “Celebration”. Come costruzioni provvisorie. **14** Accettare l’inevitabile. La semplice casa, e nondimeno la ricerca dell’individualità. La veranda con il nano da giardino. **15** La ‘casa’ di John Hejduk a Berlino. L’anonimità portata all’eccesso. Nessuno noterebbe il valore architettonico della forma anonima se non ci fossero i camini inclinati che rivelano nuovamente il consolidarsi di una rappresentazione in sé infantile, in questo caso artistica e non controllata geometricamente.

16 Un edificio per uffici di Diener & Diener a Basilea. Potrebbe essere l’anonimo edificio per uffici per definizione. Un parallelepipedo, superfici funzionali l’una sopra l’altra, finestre a nastro. Si tratta dell’imitazione di un’architettura minimalista, e solo avvicinandosi fino quasi al contatto diretto con l’edificio si intercetta la sua presa di distanza dall’involontarietà in maniera chiaramente architettonica. **17** Allo stesso modo la scultura di Rebecca Horn sulla nuova spiaggia di Barcellona. Scatole sovrapposte, container che parlano degli oggetti restituiti dal mare. E anche pronti alla partenza; il porto che non c’è come magazzino. Forme elementari in movimento casuale. **18** Nello stesso luogo, la spiaggia di Barcellona, una costruzione del tutto diversa. Un magazzino, un edificio, un parallelepipedo. Misterioso. Non lo si nota perché si sa che deve essere qui, pur senza conoscerne la vera funzione. **19** Così anche per la Kunsthalle provvisoria sulla Karlsplatz di Vienna di Adolf Krischanitz. La struttura esisteva già, mentre il rivestimento ha dovuto essere progettato. Un padiglione, un container per l’arte, industriale e assemblato. Spazio assolutamente necessario, correttamente posizionato dal punto di vista urbanistico. **20** Proseguiamo con il tema del parallelepipedo anonimo. Scrive a questo proposito Walter Pichler: “Provo a immaginare di trovarmi oggi nella capanna di frasche che ho costruito a dieci anni”. **21** Pichler sta all’interno del suo parallelepipedo e ne fuoriesce con le gambe. Adolf Loos ha immaginato di essere limitato e confinato dentro di esso. Fine e principio della vita. Il puro e semplice cubo, il progetto per una tomba di e per Adolf Loos.



22 Stanley Kubrick nel film *2001 Odissea nello spazio* ha identificato l’inizio della fine dell’era moderna in un oggetto. Procediamo attraverso la storia, perfezionando noi stessi per arrivare all’oggetto più semplice e chiaro, il parallelepipedo anonimo, e scopriamo che questo esisteva già al principio dell’umanità. L’Anonimo è l’Eterno.

Anonymous architecture? *An architecture without architects, as understood by Bernard Rudofsky? A universal architecture for everyday use, as demanded in Christopher Alexander’s “pattern language”? An everyday architecture of unconscious and undesigned consumerism, as constantly thematized by artists in photographs (Dan Graham) or installations (Guillaume Bejl)? Or that anonymous, pre-industrially basic architecture of agrarian societies, held up by the Modern Movement as a witness to simplicity? Or is anonymous architecture that depersonalized form of stereometric bodies which is exercised so hard as an elemental figure in the works of Aldo Rossi, Giorgio Grassi, the “New Berlin Architecture” and the New Minimalism? An abundance of questions concerning a concept which has in the process lost its innocence. It is burdened with too many interpretations and projections. But yet there is at least one area where anonymity does not hold sway: no architecture is anonymous if it bears the unambiguous signature of an individual artist. No spectacle is anonymous if it asserts its individuality and unmistakability. Could it even be that any place of substantial communal use loses anonymity per se, or any touristic frequentation of a place or a building forbids it?*

In view of the wholesale realization of assets, in the culture-industry sense, anonymity could even be a strategy of resistance – twofold resistance. On the one hand, affirmative – that is to say, using everyday motifs to swim with the everyday tide, where trash and couch potatoes have their being, complacent and unconscious. The horror of individual bliss in city suburbs. Altogether popular and populist – but nevertheless precisely aware that it is not those affected who are the actual receptors, but a culturally aware public not indifferent to the everyday, which accepts this strategy with pleasure and (self-)criticism at the same time. A strategy of enlightenment, which retains, willy-nilly, a sour aftertaste of elitist cynicism. Robert Venturi was faced with this accusation in view of Learning from Las Vegas. His 1970s’ approach – using the “decorated shed” to achieve a universal comprehensibility for architecture – was a critical post-modern position which has since largely disappeared in its own affirmation of the “New Urbanism”. On the other hand a strategy of resistance could find its address in the anonymity of the “unadorned hut”, the unintentionally elemental. Echoes of Georg Büchner’s: “Peace to the Huts and War on the Palaces”. The simple becomes the noble, the hut becomes the temple of a venerable eternal classicism. I once described this path as the fragile sacred aspect of contemporary architecture. And yet both approaches are the same if followed through to the end. Both are concerned with just one thing: “differentiation through disappearance”. The anonymous object follows the strategy of removing itself from general attention, of quite simply not being noticed.

On the one hand, the conscious acceptance of everyday codes and their artistic reproduction with minor irritations, and on the other, recourse to trans-historical patterns of simple building. Both approaches reject the individual signature. The anonymous is therefore on the one hand shrill and raucous and vulgar, and on the other invisible, calm, harmonious and traditional. What these two extremes have in common is the conscious renunciation of individuality. In order to resolve this contrast of extremes, which always centers on the anonymous, I must therefore relate an obsession. An obsession which at first consisted of a surfeit of architectural individuality. Everywhere, in the culture-industry condition of architecture, one is asked about the best buildings of the best architects. That is perfectly in order. But a defensive reaction is equally in order. I began to deflect the lens of the camera away from these modern landmarks and towards the everyday and the banal, towards non-architecture, towards what Rem Koolhaas has called ‘generic’, towards the chance building which seemed to have created itself. When roaming round the world, when on one’s travels, no matter where or how, there are moments of concentration in semi-sleep, when all at once the everyday and ordinary, the banal, suddenly occupies center stage. And linked to this is the moment, like a thunderbolt, where in the midst of the humdrum one is faced by the sublime. 1 It all began with a barn in Tuscany. In the endless flowing of the hills, suddenly a frame and a roof. Without any architectural intent whatever, but with all the grace of a temple. 2 The barn has a close relationship with Donald Judd’s general concept, which the artist realized

in abandoned military buildings in Marfa, Texas. No technology, no antediluvian ventilation and illumination systems. Objects in space, and the space itself cleansed architecture. 3 Like the barn in New England. Somewhere by the side of the road, massive and elemental. Only when I approached more closely did I discover the sign which explained it all – according to which this was the first colonial barn in what was then wild America. 4 Then another barn, by a lake, in a bog, half submerged. The planks weathered, the shape just as it is, worldwide, rectangular with a pitched roof. The anonymous archetypal house, known to every child. 5 Actually, one wouldn’t believe they actually existed. These serial banal beach huts. All white, all the same. Gable to gable, on the coast at Portsmouth, where the first settlers, the Pilgrim Fathers, landed. 6 Why is a beach hut so directly archaic? So reduced, so minimalized? The quintessence of a house? 7 Aldo Rossi has designed the caretaker’s house for the school in Fagnano Olona in similar fashion. Rectangular, gabled facade, windows, doors. The never-changing aspect of the anonymous house. 8 Then an exhibition, a sculpture by Wolfgang Laib. Piles of pollen and a house shape, probably in lead. Reduced in form and in scale, simple and clear, and universally comprehensible. The place, and the transitory. 9 The really anonymous gets interesting. A house with a gable. As is ought. As was drawn by Tessenow in the days before individualism proclaimed freedom of form for all.

10 The principle becomes surreal when other uses intervene, and the domestic dwelling is submerged. What remains is a frame, which becomes an image. A business premises for the sign-board “Hosen”. 11 We are now talking about districts that are the same everywhere. The sprawl of houses in the hinterland of towns, interspersed with other sudden uses. An early work by Herzog & de Meuron can be found here. The aerial photo by Wyl shows a photographic studio that is hard to detect because it works artistically with the anonymous materials of this universal situation. 12 We stay with the normal in the midst of the special. On the banks of the Rhine, in the middle of Basle, a fisherman’s hut has survived in the immediate vicinity of the city’s museum district. The relic of a different age, here in the present. 13 Totally unself-conscious, and geared purely to need – the standard barrack-like schools of America. Placeless, and even the service ducts are above ground. They could be anywhere. Even in the immediate vicinity of Disney’s “Celebration”. As a temporary measure. 14 The acceptance of the inevitable. The simple house, and yet the yearning for individualism. The porch with garden gnome. 15 The ‘House’ by John Hejduk, in Berlin. The anonymous taken to new heights. No one would discern the architecture in the anonymous shape if it were not for the oblique chimney flues, which in turn are an artistic manifestation, in this case geometrically clumsy, of a reinforcement of a representation which has childlike qualities. 16 An office block by Diener & Diener in Basle. It could be any old anonymous office building. A box, piled up layers of floor space, tied up with

ribbons of windows. It represents minimalist architecture, which only on closer inspection, when almost within touching distance, reveals in precise architectural fashion what distinguishes it from the automatic. 17 Like the sculpture by Rebecca Horn on the new beach in Barcelona. Piled up boxes, containers, telling of the ebb and flow of the sea. But also ready to depart, the non-existent harbour as warehouse. Elemental forms in chance movement. 18 In the same place, on the beach in Barcelona, a totally different object. A warehouse, an object, a box, a cuboid. Mysterious. One fades it out of one’s perception, because one knows it is needed here, even though one does not know precisely what for. 19 Or like the temporary art gallery on the Karlsplatz in Vienna, designed by Adolf Krischanitz. The technology was already there, only the exterior had to be found. A pavilion, a container for art, prefabricated, assembled. Exclusively necessary space, properly sited by city-planning criteria. 20 Further in the anonymous cuboid. Walter Pichler writes: “I imagine myself today lying in the leaf hut I built for myself when I was ten”. 21 Pichler lies in his cuboid, and blows it apart. Adolf Loos saw himself sealed off in it. The end and beginning of life. The simple block, the design of a tombstone for and by Adolf Loos. 22 In his film 2001 – A Space Odyssey Stanley Kubrick used one object to symbolize the beginning of the end of modern times. We pass through history, refine ourselves into the simplest and clearest object, the anonymous slab, and discover that this was already there when mankind was born. The anonymous is eternal.



Milano Berlino

Bernardo Secchi

Confrontare Potsdamer Platz e Milano-Bicocca non è semplice; forse è anche operazione non totalmente appropriata date le differenze che tra le due situazioni intercorrono. Dimensione dell'area, sua collocazione rispetto al contesto urbano e metropolitano, ruolo che le viene assegnato entro le più generali politiche della città e, prima ancora, nell'immaginario collettivo, ruolo della stessa città entro i più ampi contesti europei, programmi funzionali, processi e procedure che hanno portato alla tematizzazione e progettazione delle due aree prima, alla loro edificazione e valorizzazione poi, stato di avanzamento dei lavori, operatori coinvolti, loro rapporti con le diverse amministrazioni, tutto è profondamente differente nei due casi. Bicocca è, all'inizio degli anni Ottanta, quando viene lanciato in Italia il primo grande concorso internazionale di progettazione di una parte di città dal dopoguerra, un'area industriale in via di avanzata e progressiva dismissione. Punta meridionale della Stalingrado d'Italia, di una delle maggiori concentrazioni operaie e produttive del Paese, Bicocca, al margine settentrionale della città consolidata, è un luogo mitico e anche per questa ragione ha l'ambizione, legandosi al nuovo mito del progresso tecnologico, di mostrare che la dismissione può essere un'occasione per il futuro della città: ridisegnandone la geografia funzionale e simbolica oltre che le forme; attribuendo a una consistente parte di città nuovi valori e funzioni con le quali il resto del tessuto urbano debba interagire, innovando sul terreno delle procedure e dei rapporti tra i diversi operatori, in particolare tra grandi operatori pubblici e privati. Potsdamer Platz un decennio dopo, quando viene lanciato il primo concorso di progettazione, è un luogo altrettanto mitico, ma per ragioni assai diverse. Posta sulla grande ferita del muro e, prima ancora, dei luoghi ove le distruzioni belliche erano state più devastanti, Potsdamer Platz poteva invitare, come molti altri luoghi berlinesi, a un'operazione che fosse allo stesso tempo di ricucitura e di rimozione, di nuova integrazione tra le due Berlino, di ricostituzione della centralità che l'aveva connotata negli anni Venti e Trenta e di rimozione di ciò che di quelle distruzioni e divisioni era stata la causa. Le ragioni per pensare a Potsdamer Platz con un occhio della mente rivolto al passato erano altrettanto forti di quelle che spingevano a guardare Bicocca con un occhio rivolto al futuro. E ciò nondimeno vi sono ragioni importanti per riflettere insieme sui due progetti, alla loro storia e a quella delle realizzazioni che ne sono conseguite. Entrambi pongono infatti interrogativi fondamentali alla città europea; in

entrambi, a me sembra, si coglie l'urgenza di una più chiara, adeguata e articolata teoria della città. Berlino nel 1945 era un ammasso di rovine e di macerie tra le quali si aggiravano, come nel romanzo di Günter Grass, i personaggi di "una lunga storia". Negli anni Novanta Berlino è la città europea che ha compiuto il maggior sforzo progettuale concentrando un insieme eccezionale di investimenti urbani in un elevatissimo numero di operazioni di modificazione, rimodellazione e trasformazione di intere parti di città. Preceduta dall'IBA di Kleihues del 1987, dall'ipotesi allora coltivata di fare del centro della città un luogo di abitazione, la costruzione della nuova capitale tedesca è stata tendenzialmente dominata da un insieme di presupposti ideologici e teorici che ne hanno fatto il centro di una mossa 'neoclassica'; una mossa che riguarda sia l'urbanistica che l'architettura. Uso il termine neoclassico come lo si utilizza per connotare la svolta, neoclassica appunto, della musica di Stravinskij a partire dalla metà degli anni Venti e per indicare quanto in proposito lo stesso Stravinskij dice nelle *Cronache della mia vita* riferendosi a un insieme di regole autoimposte che conferiscono alla musica, cioè all'urbanistica e all'architettura della città, un 'contegno'. Costruire la città nella città esistente, rispettando l'impianto della maglia viaria consegnata dalla storia o almeno dalla sua parte più condivisa, nel caso Berlino dalla storia della città moderna ottocentesca, anche ove questa sia stata totalmente cancellata, come è avvenuto a Potsdamer Platz, da eventi successivi; costruire sul perimetro dell'isolato; dimenticare, eventualmente distruggere, gli impianti razionalisti dei *plattenbauen*; separare concettualmente e di fatto

lo spazio della strada da quello interno all'isolato; prevedere attacchi a terra robusti e poco disposti alla trasparenza; recuperare, in molti casi, i tipi edilizi della città ottocentesca, recuperare gli stessi materiali del passato, la pietra nel caso Berlino; prestando una nuova severa attenzione alla superficie dell'edificio; evitare cromatismi eccessivi; evitare, a ogni scala, un'eccessiva separazione delle funzioni, ogni forma di azionamento: la ricostruzione di Berlino è certamente una presa di posizione sulla città contemporanea e sul suo futuro, una presa di posizione che, declinata in modi leggermente differenti si ritrova anche in altre esperienze europee, tra le quali anche quella, a mio modo di vedere assai più originale, della Bicocca. La presa di posizione berlinese è *prima facie* dominata, in modi non banali, dalla memoria: la città è un costruito lento; una legittima interpretazione dei luoghi e delle loro reciproche relazioni non si costruisce ogni giorno, ma solo lasciando sedimentare nel tempo lungo gli esiti di alcune fondamentali pratiche sociali, di alcune sperimentazioni progettuali e dei giudizi che ne conseguono. Se ci si rifà al deposito del recente passato della modernità non è per gusto antiquario o per spirito nostalgico ma perché si è consapevoli che la città è l'esito di un lento processo di selezione cumulativa. Se si evitano antiquariato e immotivate nostalgie, se si evitano cioè le versioni più riduttivamente conservatrici, riprendere e reinterpretare i materiali della città moderna è affermare il carattere incompiuto del progetto della modernità, opporsi a una interpretazione radicale della rottura, operatasi durante il "secolo breve", tra città moderna e città contemporanea. In questo senso i due progetti di Potsdamer Platz e di Milano-Bicocca propongono temi e avanzano ipotesi che trascendono le due specifiche contingenze. Lo fanno in modi differenti probabilmente fortemente condizionati dai rapporti con i rispettivi committenti. Le grandi dimensioni dell'area e il carattere pubblico, anziché genericamente terziario come nei progetti originari, di molte delle attività che alla fine vi sono state accolte, hanno consentito a Gregotti di immaginare alla Bicocca un impianto urbano di grande respiro, una sorta di trasfigurazione dell'impianto originario degli stabilimenti delle Industrie Pirelli. C'è nell'impianto della Bicocca (dovrei dire soprattutto negli impianti delle prime versioni del progetto, ma totalmente riconoscibile anche nell'impianto finale) il miglior Gregotti, quello che pensa al territorio come a un "territorio dell'architettura", un territorio che esiste in quanto fatto costruito.

Milano Berlino

Ma l'impianto di Gregotti solleva anche alcuni temi e problemi: come mantenere un carattere domestico, un carattere forse sin troppo ricercato a Potsdamer Platz, a spazi tanto dilatati come le grandi corti e piazze degli edifici universitari o delle strade che costruiscono la maglia ordinatrice dell'intera area? Gregotti dilata le misure costruendo spazi di grande suggestione e di asciutta monumentalità, leviga le superfici degli edifici, riduce al minimo il numero di materiali, utilizza materiali solidi, fa divenire il loro peso e il loro attacco a terra importante elemento figurativo. Viste da lontano, la parte pubblica e quella terziaria (i complessi universitari e l'ottimo edificio della Siemens) di Bicocca offrono un'immagine convincente e suggestiva di magnificenza civile che fa veramente pensare che il progetto moderno abbia ancora molto da dire alle nostre città.

Ed è così anche se, vista da vicino, Bicocca solleva questioni più minute, che con la monumentalità dell'impianto confliggono e che non possono essere sottovalutate. Alcuni aspetti microclimatici, per esempio. Una piazza, una corte saranno luoghi frequentati se offriranno un certo *comfort*. Le grandi superfici degli edifici di Bicocca esposte, grazie alla dilatazione degli spazi, al sole e all'ombra, i grandi fornicci che sfondano le corti, le fenditure tra edifici alti, danno luogo a condizioni microclimatiche che divengono assai difficili. L'orientamento: nessuno dice di seguire in modo rigido i dettami razionalisti circa l'orientamento degli edifici in relazione all'asse eliometrico, ma a Bicocca troppe logge si aprono a nord-nord est, troppi edifici residenziali sono indifferenti all'orientamento. A Bicocca ancora non mi convincono le residenze (il che conferma la mia idea di Gregotti come architetto della dimensione pubblica) e il progetto di suolo. Oggi è forse prematuro valutarlo, dal momento che non è ancora realizzato nelle sue parti più importanti, ma ciò che si coglie è la sua relativa irrilevanza rispetto al progetto complessivo, il suo essere confinato al disegno delle aree non edificate, il suo configurarsi come progetto residuale e questo non mi soddisfa perché solleva questioni di ordine più generale che riguardano l'intero impianto progettuale.

Impressioni diverse solleva Potsdamer Platz. Viste da lontano, venendo dall'immagine di raffinata leggerezza offerta dal piccolo padiglione delle informazioni di Schneider e Schumacher, le tre torri che si affacceranno su Leipziger Platz lasciano alquanto interdetti: uno dei due termini, e sarà Leipziger Platz, probabilmente soccomberà. Il carattere di questi spazi urbani, di Pariser Platz come di Leipziger Platz, non può essere riferito solo al loro disegno in pianta, alle loro dimensioni e geometrie; esso investe totalmente e con grande semplicità i volumi e gli orizzonti che li delimitano

nonché il trattamento delle loro superfici. Essi fanno parte di un vasto insieme di spazi aperti, di un'idea dello spazio urbano declinata più volte nella città europea in epoca classica; fatti urbani che con la loro unitarietà si contrapponevano senza clamore alla sia pur moderata varietà delle architetture entro il tessuto urbano; essi sono volumi più che superfici. Salvare la forma planimetrica di Leipziger Platz, come per ora è nei programmi, distruggendone l'orizzonte con l'imponenza dei tre grattacieli del complesso di Potsdamer e del centro della Sony, distruggerne l'unitarietà volumetrica con progetti che sperimentino soluzioni differenti entro ciascuna unità immobiliare, è operazione forse priva di senso. Venendo poi dalla passeggiata architettonica tra la Filarmonica, la Biblioteca di Scharoun e il museo di Mies la densità dell'area di Potsdamer appare difficilmente compatibile con una buona architettura della città. Anche se lo sforzo di Piano di contrapporre alle enormi quantità di metri cubi e di funzioni collocate sul ristretto spazio della Potsdamer Platz uno spazio urbano domestico, normale, privo di monumentalità è certamente riuscito: Potsdamer Platz, a lungo sostenuta da un'imponente e lunga campagna mediatica, è frequentatissima nei giorni feriali nonché al sabato e alla domenica; è visitata dagli abitanti delle periferie che vi si recano come ci si reca in centro (e centro Potsdamer Platz vuole essere). Tre cinema Imax, un grande centro commerciale, diversi negozi, sedi direzionali di grandi imprese, un albergo, un casinò, pochi parcheggi (almeno in senso relativo) e una grande stazione della metropolitana, creano certamente le condizioni per un forte afflusso pedonale. Lo sforzo di Piano di studiare con cura le sezioni stradali, il volume dell'invaso stradale, di fornire ragionevoli regole geometriche e costruttive ai diversi architetti che ha

coordinato, di uniformare materiali, trattamento e colore delle superfici, di distribuire razionalmente le attività entro i vari edifici, ha dato luogo a spazi domestici e noti ove i pedoni si trovano a casa. Costruire a Berlino è tecnicamente difficile, impone la soluzione di problemi assai più complessi che alla Bicocca. Berlino è una città nell'acqua e ciò ha sospinto nel caso di Potsdamer Platz, come in generale lungo tutta la ricostruzione di Berlino, ad affrontare in modi assai seri una serie piuttosto numerosa di problemi ambientali. La pressione ambientalista è stata a Berlino, come in tutta la Germania, assai forte negli anni passati. I risultati ottenuti su questo terreno divengono oggi giustamente un fiore all'occhiello di questo progetto come di tutta la politica urbana berlinese, anche se è lecito domandarsi se un maggior rispetto per le condizioni originarie del terreno, un più giusto rapporto con l'ambiente, non avrebbero dovuto portare a tematizzare diversamente la ricostruzione di Berlino, una città che ricalca le proprie mappe storiche tradendone gli alzati sia sopra che sotto il piano di campagna. Berlino, per paradossale che ciò possa apparire, si trova oggi in una condizione privilegiata. La sua ricostruzione si completa a molti anni di distanza dagli eventi che hanno prodotto le distruzioni, quando tutte le altre città europee hanno da lungo tempo concluso la propria ricostruzione e meditato sui propri errori maggiori. Il più grande errore della ricostruzione europea è stato forse quello di pensare che la città della seconda metà del secolo sarebbe stata abitata da una società in ogni senso analoga, anche se più ricca, a quella che l'aveva abitata prima degli eventi bellici: strutturalmente simile, con le stesse aspirazioni e gli stessi desideri, così come si erano espressi negli anni tra le due guerre ed erano stati rappresentati in progetti precedenti il conflitto. Alla fine degli anni Cinquanta era già chiaro che le cose sarebbero state diverse e che la città europea si avviava verso una storia radicalmente differente da quella che proprio nella Berlino degli anni Venti e Trenta aveva ricevuto le più feroci critiche; che la società contemporanea sarebbe stata radicalmente differente dalla società per la quale era stata costruita la Berlino ottocentesca e di inizio secolo. Una mostra di qualche anno fa all'Akademie der Künste documentava i progetti per la ricostruzione di Berlino e delle città tedesche tra il 1945 e il 1960. Una riflessione più approfondita sulla storia di quei progetti e della ricostruzione, come solo da poco si comincia a fare nei diversi paesi europei, avrebbe forse mostrato, come oggi mostra Potsdamer Platz, che ricostruire sulle tracce del passato per una società che quel passato vuole in parte dimenticare è operazione difficile se non impossibile.

A comparison between Potsdamer Platz and Milan's Bicocca is no simple matter and may not even be totally appropriate, given the differences that exist between the two. All is extremely different: the size of the areas, their position in the urban and metropolitan context, the roles assigned to them by general city policy and, more importantly, by common imagery, the roles played by the cities themselves within the broader European contexts, the intended functions, processes and procedures that led first to the characterisation and design of the two areas and later to their construction and utilisation, the progress made, operators involved and relations with the administrations. When, in the early Eighties, Italy launched the first major international competition to be held since the end of the war for the design of a part of the city, the Bicocca was an industrial area in a state of advanced and progressive abandonment. The vanguard of Italy's Stalingrad, it had one of the largest concentrations of workers and factories in the country. Situated on the northernmost edge of the consolidated city, the Bicocca was a legend and, to a certain extent for this very reason, it seized on the new myth of technological progress, with the intention of showing that abandonment can provide an opportunity for the city's future, with the redesign of its functional and symbolic geography as well as its shape. This is achieved by giving a substantial part of the city new values and functions with which the rest of the urban fabric must interact, by making changes to procedures and the relations between the operators, the leading public and private operators, in particular. Ten years later, when the first design competition was launched, Potsdamer Platz was equally legendary, but for very different reasons. Situated on the great rent of the wall and, before that, on the places most devastated by the war destruction, Potsdamer Platz could, like many other places in Berlin, have stimulated a simultaneous operation of bringing together and removal, reintegrating the two Berlins, re-establishing the centrality that had distinguished it in the Twenties and Thirties and removing what had caused the destruction and division. The reasons why Potsdamer Platz should be viewed with an eye to the past were just as strong as were those that encouraged consideration of the Bicocca with an eye to the future. Nevertheless, there are important reasons why the two projects, their stories and what they have produced should be considered together. Both pose fundamental questions concerning the

Milan Berlin

European city. Both, in my view, reveal the urgent need for a clearer, more adequate and articulate idea of the city. In 1945 Berlin was a mass of ruins and debris in which, as in Günter Grass's book, roamed the characters of "a long story". In the Nineties Berlin is the European city that has worked most on its design, concentrating an exceptional amount of urban investment on a large number of operations aimed at altering, refashioning and transforming entire sections of the city. Preceded by the 1987 Kleihues IBA, by the idea cultivated at the time of making the city center a dwelling place, the construction of the new German capital was tendentially dominated by a set of ideological and theoretical requirements that placed it at the heart of a "neo-classical" impulse, one that involved both town planning and architecture. I use the term "neo-classical" as it is applied to the neo-classical change made by Stravinsky's music in the middle of the Twenties and to indicate what Stravinsky himself said on the subject in his Chronicle of my Life when he referred to a set of self-imposed rules that lend "dignity" to music, or to the urban planning and architecture of the city. This meant constructing the city within the existing city, respecting the structure of the road grid handed down by history or, at least by the part most shared, in the case of Berlin by the history of the modern XIX century city, even where this had been totally cancelled, as in the case of Potsdamer Platz, by subsequent events; constructing around the edge of the block; leaving out, perhaps destroying, the rationalist plattenbauen structure; conceptually and literally separating the road from the area on the block; providing strong attachments to the ground little inclined towards transparency; in many cases,

returning to the building types of the XIX century city, using the same materials as in the past, stone in the case of Berlin; paying new and rigorous attention to building surfaces; avoiding extreme colours; avoiding, on all scales, an exaggerated separation of functions, all forms of zoning. The reconstruction of Berlin is certainly a stand with regard to the contemporary city and its future, a stand which although declined in slightly different ways appears in other European experiences, including that in my view far more original one of the Bicocca.

Berlin's stand, on first sight, appears dominated, in not banal ways, by memory. The city is a slow construction; a valid interpretation of places and how they relate to each other cannot be made lightly, but only by allowing the outcomes of certain essential social practices, of some experimental projects and the resulting judgements to be deposited over a long period. If there is a return to the store of modernity's recent past this is not out of a love for the old or nostalgia, but out of an awareness that the city is the product of a slow process of accumulated selection. If you avoid the antique and unmotivated nostalgia, if you avoid the most limited conservative versions, a return to and reinterpretation of the materials of the modern city is an assertion of the incompleteness of the project of modernity, going against a radical interpretation of the break that occurred during the "short century" between modern city and contemporary city. In this sense, the two projects of Potsdamer Platz and Milan's Bicocca put forward ideas and hypotheses that transcend the two specific contingencies. They do this in different ways that were probably greatly conditioned by relations with the respective commissioning parties.

The size of the area and the public nature of many of the activities eventually installed, in contrast to the general service industries originally intended, allowed Gregotti to perceive the Bicocca as an extensive urban structure, a sort of transfiguration of the original Pirelli factories. The Bicocca structure (above all in the initial versions of the project, although fully visible in the final one too) shows Gregotti at his best, perceiving the territory as an "architectural territory" that exists because it is constructed fact. However, Gregotti's structure also raises some questions and problems. How do you maintain a domestic nature, one perhaps excessively affected in Potsdamer Platz, in such extensive spaces as the large courtyards and squares of the university buildings or the streets that form the grid regulating the whole area? Gregotti

Milan Berlin

expands the measurements by constructing attractive and tersely monumental spaces; he smoothes the surfaces of the buildings, reducing the number of materials to a minimum, using solid materials and making their weight and attachment to the ground a major figurative feature. Seen from a distance, the Bicocca public and service areas (the university complexes and the excellent Siemens building) offer a telling and lovely image of civil magnificence which truly suggests that the modern project still has much to say to our cities. This is so even though, seen close up, the Bicocca raises more minute questions, which clash with the monumental structure and must not be underestimated. Some microclimatic aspects are an example. A square or a courtyard will draw people if it offers certain comforts. The large surfaces of the Bicocca buildings, which thanks to expanded spaces are exposed to sun and shade, the great arches that break the courtyards, the fissures between high buildings all produce very difficult microclimatic conditions. Orientation: no one is insisting on strict adherence to the rationalist dictates on the orientation of buildings along the helio-thermal axis, but at the Bicocca too many galleries open to the north-north-east, too many residential buildings ignore orientation. What at the Bicocca still fail to convince me are the homes (confirming my conviction that Gregotti is an architect of the public sphere) and the design on the ground. It is perhaps too early to pass judgement, the most important parts still being lacking, but what does transpire is a relative insignificance with regard to the project as a whole, the fact that it is confined to the design of the unbuilt areas, the fact that it assumes the form of a residual project. This does not satisfy me because it raises more general questions concerning the entire structure of the project.

Potsdamer Platz produces different impressions. Seen from a distance, coming from the picture of refined lightness offered by the small Schneider and Schumacher information pavilion, the three towers that will overlook Leipziger Platz are extremely disconcerting: one of the two boundaries, certainly Leipziger Platz, will probably succumb. The nature of these urban spaces, Pariser Platz as too Leipziger Platz, cannot stem from the plan alone, from size and geometry; it, totally and with great simplicity, stems from the circumscribing volumes and skylines as too the treatment of their surfaces. They are part of a vast ensemble of open spaces, of an idea of urban space frequently declined in the European city of the classical period; urban facts which unitarily countered, with no great

sensation, the albeit limited variety of architecture within the urban fabric. They are volumes more than surfaces. To save the ground-plan of Leipziger Platz, as is intended at present, destroying its skyline with the three grand skyscrapers of the Potsdamer complex and the Sony center, to destroy its unitary volume with projects that test different solutions in each unit, is perhaps a senseless operation. Arriving from the architectural stroll between the Philharmonic, the Scharoun Library and the Mies museum, the density of the Potsdamer area seems hardly compatible with good city architecture. Although Piano's effort to counter huge amounts of cubic metres and functions in the restricted space of Potsdamer Platz with normal urban domestic space lacking monumentality has certainly succeeded. Potsdamer Platz, sustained by a major, long-running media campaign, is extremely busy on weekdays as too on Saturdays and Sundays; the inhabitants of the suburbs come here as they would go into the city center (Potsdamer Platz would like to be the center).

Three Imax cinemas, a large shopping center, several shops, the head-offices of large companies, a hotel, a casino, few car parks (at least relatively speaking) and a large underground station, certainly create the conditions for a large pedestrian influx. Piano's careful study of the road sections and volume, his care in providing reasonable geometrical and constructional rules to the various architects he co-ordinated, standardisation of materials, surface treatment and colours and rational distribution of the various activities in the

buildings has produced domestic and familiar spaces where these pedestrians can feel at home. Building in Berlin is technically difficult and requires the solution of far more complex problems than the Bicocca.

Berlin is a city in the water and this, in the case of Potsdamer Platz and generally throughout the reconstruction of Berlin, has led to the need for a very serious approach to quite a large number of environmental problems. The pressure exercised by environmentalists in Berlin, as indeed all over Germany, has been great in recent years. The results obtained on this terrain are today quite rightly the pride of this project, as of all the Berlin's urban policy. However, we can legitimately wonder whether greater respect of the original conditions of the terrain and a better relationship with the environment might not have led to a differently characterised reconstruction of Berlin, a city that traced its historical maps distorting the elevations both above and below the level of the countryside.

However great a paradox this may seem, Berlin is today in a privileged position. Its reconstruction is being completed many years after the events that caused the destruction, when all the other European cities have long ended their reconstruction and reflected on the greatest errors. The biggest mistake of the European reconstruction was perhaps that of believing that the city of the second half of the century would be inhabited by a society very similar, although richer, to that which had inhabited it before the war – similar in structure, with the same hopes and the same desires as had been expressed in the period between the two wars and represented in projects drawn up prior to the conflict. By the end of the Fifties it was already clear that things would be different and that the European city was moving towards a history radically different from that which in the Berlin of the Twenties and Thirties had been most ferociously criticised; that contemporary society would be radically different from the society for which the Berlin of the XIX and early XX centuries had been constructed. An exhibition held some years ago at the Akademie der Künste illustrated the projects for the reconstruction of Berlin and the German cities between 1945 and 1960. A more profound examination of the history of those projects and the reconstruction, as commenced only recently by the various European countries, would perhaps have revealed, as Potsdamer Platz reveals today, that reconstructing on the traces of the past for a society that wants to partially forget that past is a difficult if not impossible task.

The Truman Show

Dietmar M. Steiner

Il film inizia. Vediamo un mondo felice, una cittadina linda e ordinata dei nostri tempi. Seguiamo la placida esistenza quotidiana di persone pacifiche e libere da ogni preoccupazione. La cornice estetica del film lo rende simile alla pubblicità di un prodotto, tanto da regalare anche a noi qualcosa di simile a uno stato di pace e di assenza di preoccupazioni. Attendiamo la fine dello spot, ma non arriva nessuna conclusione, nessun consiglio per l'acquisto di qualche prodotto. Invece si inseriscono progressivamente delle interferenze, e il mondo felice comincia a diventare fragile. In breve arriva la sequenza del controllo dell'audience. Passo dopo passo, scena dopo scena, viene progressivamente spiegato che questo universo sereno è soltanto una recita. Che il film, con tutta la sua ambientazione, è un mondo messo in scena dal regista Christof, una *soap opera* che va avanti ininterrottamente ventiquattro ore su ventiquattro mentre soltanto un attore, il protagonista Truman Burbank, crede di stare vivendo una vita reale. Fino a quando, una volta scoperta la finzione, non abbandona per sempre lo spazio mediatico. “Dalla rete che non dorme mai, un'esclusiva

trasmissione in diretta ventiquattro ore al giorno, sette giorni la settimana, in tutto il mondo... con Truman Burbank nella parte di se stesso, girata nello studio più grande del mondo, una delle due sole strutture umane visibili dallo spazio (l'altra è la Grande Muraglia cinese), ecco la più lunga soap opera realistica tuttora in onda, che compie proprio oggi il suo trentesimo anno, *The Truman Show*”: così recita la voce fuori campo nel film *The Truman Show* di Peter Weir. Il film costituisce la rappresentazione più fedele ai nostri tempi della cultura telematica, che è anche una cultura profondamente americana. La semplice domanda che viene posta in quest'opera è se la realtà attuale sia vera o meno. Realtà che va distinta da quella ‘virtuale’ sperimentale, in cui appaiono ambienti in gran parte irreali o meglio finora non rappresentabili. *The Truman Show* narra in maniera piuttosto esplicita come la ricostruzione della realtà operata dai media sia fondamentalmente una finzione. Ogni immagine mediatica, ogni storia mediatica è un'immagine artefatta e selezionata, è una storia inventata e raccontata. In ultima analisi la vita vissuta imita quella costruita dai media, poiché la ritiene una fedele rappresentazione della realtà

vera. Questo è il messaggio di *The Truman Show*. E questo conferma il grande interesse del film dal punto di vista urbanistico e architettonico, un aspetto riscontrabile per esempio nella vicenda che ha portato alla scelta del set per le riprese. Pubblico e critica pensano che la piccola, quieta cittadina del film sia una scenografia perfetta progettata appositamente, non sapendo che questo scenario idilliaco esiste invece realmente e che le riprese sono state effettuate al suo interno. Tutto il film, infatti, è stato girato nel comprensorio turistico ‘Seaside’, realizzato nel 1980 in Florida e che nel film è chiamato ‘Seahaven’. Sembra che Peter Weir avesse pensato inizialmente di realizzare una scenografia adatta in studio, e che soltanto gli enormi costi dell'operazione abbiano convinto il regista e lo scenografo Dennis Gassner a cercare per il film un'ambientazione reale. Un giorno la consulente per le immagini Wendy Stites trovò su una rivista di architettura australiana un articolo che parlava di Seaside. “La sceneggiatura è servita da guida alla progettazione, ma le immagini della Seahaven del film sono state realmente girate all'interno del villaggio. È un ambiente particolarmente curato dal punto di vista architettonico, una sorta di mondo rétro neoclassico e postmoderno, davvero unico”, ha dichiarato Dennis Gassner. “Quando ero indeciso su qualche particolare del progetto prendevo la bicicletta e pedalavo per la città, dove trovavo sempre qualcosa in grado di farmi venire delle idee”. Seaside era dunque proprio il luogo che Peter Weir cercava per *The Truman Show*: “Quando si deve creare un mondo, si può cercare di immaginare che cosa potrebbe succedere nel futuro, oppure si può prendere il meglio del passato, e questo è quello che pensavo avrebbe fatto Christof, il creatore dello show. Continuavo a pensare che il film avrebbe dovuto svolgersi nel futuro, a circa vent'anni da oggi, e che Christof avrebbe creato per Seahaven un ambiente idealizzato, basato su elementi tratti dal passato che ammirava particolarmente”. *The Truman Show* dunque è un film di fantascienza che parte dal fatto che la sua ambientazione esiste già da trent'anni. A differenza del film *Blade Runner* di Ridley Scott, che all'inizio degli anni Ottanta, in quanto capostipite del genere ‘realistico’ nella fantascienza, metteva in scena una sorta di sintesi dell'evoluzione che avrebbe dovuto caratterizzare le metropoli del futuro, *The Truman Show* alla fine degli anni Novanta mostra, in quanto film di fantascienza altrettanto realistico, uno scenario del futuro basato su una sorta di “conto alla rovescia”. La visione attuale non è più l'urban

trash apocalittico di *Blade Runner*, ma un idillio armonioso e chiuso in se stesso che diventa spettacolo mediatico. *The Truman Show* esplora dunque un'altra dimensione della simulazione. Se in *Blade Runner* alcuni dati reali urbanistici e architettonici erano stati cambiati e ridisegnati, nella Seaside realmente costruita questo è già accaduto per l'ambientazione filmica. Perché Seaside è già il film che è stato girato a Seahaven. In altre parole: il Truman Show esisteva già prima che *The Truman Show* scoprisse il set in cui girare il film. Così il rapporto tra architettura e cinema si arricchisce di un nuovo, definitivo e inquietante contributo. Dopo *Blade Runner* abbiamo atteso a lungo il film decisivo degli anni Novanta in campo architettonico, dato che nessuno dei vari seguiti di *Blade Runner* nel genere fantascientifico si è mai rivelato davvero incisivo. Il dibattito sull'architettura si è allontanato nel frattempo sempre più dalla cultura quotidiana, immergendosi negli ultimi quindici anni nella riflessione autistica o nascondendosi nei software che risiedono nell'invisibile mondo dei computer. Soltanto ora *The Truman Show* è nuovamente in grado di stimolare il dibattito architettonico, di promuovere il confronto tra architettura e cinema. In questo senso l'eterna armonia di Seahaven è più apocalittica del caos dinamico di *Blade Runner*. Seahaven è la fine della storia, è un inquietante congelamento delle aspirazioni umane, è la realizzazione dell'inferno in cielo. E risulta veramente preoccupante il fatto che la stessa realtà costruita esistesse ben prima di quella mediatica. Progettata da Michael Duane ed Elisabeth Platter-Zyberk e ispirata al neoconservatorismo di Léon Krier, che vi ha costruito anche una casa per sé, Seaside, incarnazione di una visione rivolta al passato degli spazi di vita del futuro, è divenuta il prototipo del “New Urbanism” (che nel frattempo si è manifestato anche nella disneyana Celebration, la città artificiale del futuro), trasformandosi in modello di insediamento e di “terra promessa” per i ceti medi urbani di tutto il mondo. Seaside/Seahaven è la perfetta trasposizione in architettura del fenomeno definito già nel 1993 da George Ritzer come “macdonaldizzazione della società”: una standardizzazione della produzione attraverso una combinazione limitata di poche componenti ‘essenziali’ connessa a una forte prevedibilità nei confronti della qualità, dei tempi di produzione e delle modalità di consumo, che produce una ‘expertise’ del quotidiano unita a una semplificazione delle occasioni di confronto.

È proprio ciò che *The Truman Show* mostra con una precisione inquietante: un modello di insediamento il cui successo internazionale è programmato a tavolino, esattamente come la ‘macdonaldizzazione’ dell'alimentazione. Sarebbe possibile – e Léon Krier e i suoi allievi non hanno ancora valutato a fondo le conseguenze totalitarie di questa pretesa – progettare una tipologia di insediamento che soddisfi tutti i bisogni medi dell'uomo, standardizzando e catalogando anche la felicità. The Truman Show, un film di fantascienza bello, gradevole e innocente, mostra davvero ad architetti, urbanisti e progettisti, in maniera simbolica e metaforica, quali conseguenze sociali può avere l'idea di Seaside/Seahaven. La vediamo, realizzata tale e quale, nel film: una gigantesca cupola alla Buckminster Fuller, al cui zenit si trova la sala di regia dalla quale è possibile controllare ogni cosa. Così anche nel cinema è diventato concretamente evidente il fatto che tutti i nostri comportamenti, sogni e desideri sono controllati dai media. Come dei lemming seguiamo questo idillio apocalittico per realizzare il grande sogno americano. Siamo tutti individualisti, ma anche tutti uguali.

The film begins. *We see a world where all is well. A tidy little town of our time. We follow the undemanding everyday lives of its peaceful, friendly people. The film develops an aesthetic which could be an advertisement for a product that will provide us too with an equally peaceful and carefree life. We wait for the end of the commercial. But we wait and wait, and there is no resolution, no recommendation to buy this or that. On the contrary: increasingly we are faced with problems, the intact world begins to disintegrate. Soon the viewer-test sequence begins. Little by little, take by take, it becomes increasingly clear that the intact world is mere play-acting; that this film with its whole ambience is a world staged by Christof the director, a soap-opera which plays round the clock, and the only person who believes it is real life is the lead actor, Truman Burbank. Until he too, finally, sees through the game and the leaves the media space. “From the network that never sleeps – broadcasting live an unedited 24 hours a day, 7 days a week, around the globe... with Truman Burbank as himself, taped in the world's largest studio, one of only two structures visible from space (the other being the Great Wall of China), comes the longest-running documentary soap opera in history, now in its 30th great year – The Truman Show!”* *That's the trailer for the Truman Show in the film*

FOTO PHOTO CINETEXT FRANKFURT



The Truman Show

The Truman Show. Peter Weir's film is the currently quintessential representation of telemedial culture, which is also a deeply American culture. The question it asks is the simple question of the reality of today's reality. This in complete contrast to the experimental "virtual reality" which primarily makes unreal (or rather, hitherto unimaginable) spaces appear real. The Truman Show explains in a sufficiently pithy manner that the way the media construct reality is fundamentally a fiction. Every media picture is a composition, a selected image; every media story is an invention, a made-up 'story' in the story-book sense. And taking this to its logical conclusion, reality as lived follows the reality constructed by the media, because it has the latter as the image of reality as lived.

This is the message of The Truman Show. And that is certainly also its relevance for town planning and architecture, as can be seen in the story of how the location for the film was chosen. The recipients and commentators of film culture consider this small-town idyll as the perfect window-dressing for the film. They are unaware that this idyll exists in reality; indeed, the film was actually made there. The whole film was shot in the (real) holiday resort of Seaside in Florida, which dates from 1980. In the film, it is called Seahaven.

Reputedly, Peter Weir first intended to construct such a place at the studio. It was only the enormous expense, it is said, that persuaded him and his production designer, Dennis Gassner, to look for a real location. Then finally visual consultant Wendy Stites read a report about Seaside in an Australian architectural magazine. "The script drove the design, but the visuals of the film's Seahaven really came from this community. It is a highly architecturally designed environment – a kind of neo-classical, postmodern retro world, and quite unique", says Dennis Gassner. "If I got stuck on an aspect of my designs, I could take a ride on my bicycle around town, and would always find something which would stir an idea". For his concept of The Truman Show, then, Seaside was just the place that Peter Weir was looking for. "If you're going to create a world, you can imagine what it might be like in the future, or you can draw from the best of the past, which is what I saw Christof, the show's creator, doing. I always thought of the film as taking place around twenty years or so in the future, and that Christof, the show's creator, would have created an idealized environment for Seahaven based on elements from the past that he particularly admired".

The Truman Show, then, is a science fiction film, based on the idea that its environment already has



FOTO PHOTO CINETEXT FRANKFURT

thirty years of continuity behind it. Unlike Ridley Scott's Blade Runner of the early eighties, which was the first "realistic science-fiction film" to present a kind of extrapolation of the development of urban centers into the future, The Truman Show of the late nineties, a no less realistic science-fiction film, shows a new scenario of the future, extrapolated back into the past. No longer the apocalyptic urban trash of Blade Runner, but a self-contained harmonious idyll in the form of a media production.

This provides The Truman Show with a further dimension of simulation. While individual real urban and architectural sets were taken and altered for the purposes of Blade Runner, this has already happened in the real Seaside for the fictional Seahaven. For Seaside is already the film which was only later shot in Seahaven. Or put another way, the Truman Show already existed before The Truman Show discovered the site for the film.

This sets a new and frighteningly definitive milepost in the relationship between architecture and film. After Blade Runner, we waited a long time for the definitive architecture film of the nineties. The science-fiction successors to Blade Runner were none of them really effective. The architectural debate in general turned away from everyday culture, and in the last fifteen years either sank into autistic self-reflexion or else hid in the software programs of an invisible computer world. Only now, only in the shape of The Truman Show, are the protagonists in the architectural debate really challenged to measure the architecture by the standards of the film. In this sense, the eternal harmony of Seahaven is more apocalyptic than the dynamic chaos of Blade Runner. Seahaven is the end of history, a scarily frozen condition of human longings, the architectural hell in heaven. And the truly

menacing aspect is that it is precisely this architectural reality that pre-existed the media reality. Planned by Michael Duane and Elisabeth Platter-Zyberk, inspired by the New Conservatism of Léon Krier, who also designed a house there himself, as the incarnation of the backward-looking vision of future habitats. Seaside became the model of the New Urbanism, which has also meanwhile been implemented in Disney's Celebration as the synthetic city of the future, and has now become the model worldwide, the promised land of the urban middle-class. In the town-planning and architectural sense, Seaside/Seahaven thus accords entirely with the phenomenon which George Ritzer analyzed in 1993 as the "McDonaldization of Society": the standardization of production with a limited combination of just a few 'essential' components, linked to strict predictability and expectability with respect to quality, production time and consumption. The result is that everyone becomes an 'expert' on the basis of simplified opportunities for comparison.

It is precisely this that The Truman Show sets before us with frightening exactitude. A form of habitat with programmed further success, like the McDonaldization of eating. It would be possible – and Léon Krier and his retinue still do not realize the totalitarian logic of his demands – to compose an urban habitat which satisfied people's average yearnings by standardizing and cataloguing happiness.

It is the nice, pretty, harmless science-fiction film The Truman Show which actually shows all architects, town-planners and developers symbolically and metaphorically what the logical social conclusion of Seaside/Seahaven is. It is also there, as a building, in the film: a gigantic Buckminster Fuller geodesic dome, with a director's console controlling everything from the summit. This makes it perfectly clear, cinematically too, that all our behaviour, our desires and dreams, are controlled by the media. Like lemmings, we pursue the apocalyptic idyll in order to realize the great America dream. We are all individualists, but we are all the same.

Aaron Betsky

Forme blobbose computerizzate, capanne di legno e passo lento *Computer blobs, wood shacks and slow space*

**Compiti possibili per
l'architettura americana
del futuro**
*Possible tasks for future
American architecture*

L'architettura americana sta tentando di trovare un modo per giustificare la propria esistenza tra forme blobbose e capanne primitive. In una società che agli architetti dà l'incarico di progettare circa il dieci per cento delle strutture costruite, ci deve essere qualcosa per l'architettura da fare. Da qualche parte, nelle periferie più lontane, all'incrocio delle autostrade, nei parchi attrezzati dei centri ristrutturati, nelle suddivisioni in serie, e nelle pretese dei centri civici, l'architettura si sta facendo strada adattando le forme che trova nel computer o dal ferramenta.

Il compito dell'architettura americana del futuro sarà quello di negoziare un percorso per se stessa che sia a metà tra la creazione di elementi d'attrazione per contenere l'espansione urbana e l'articolazione di momenti preziosi di sensibilità e sensualità nel paesaggio. L'architettura americana deve trovare un modo di giustificarsi tra la creazione di segni tridimensionali e qualche articolazione materiale, tra il rendere visibili i grandissimi sistemi tecnologici che strutturano la nostra vita, nonostante siano quasi tutti invisibili e quindi fuori del nostro controllo, e il lucidare reperti trovati per strada, dal robivecchi o nella foresta, oltre a Bilbao e alla residenza di Bill Gates. Deve fare qualcosa che ci permetta di individuare un percorso attraverso il paesaggio sempre più confuso, che ci faccia sentire a casa in un mondo in cui la casa esiste solamente nella nostra memoria, e ci aiuti a dare un senso a questo nostro mondo moderno in continuo cambiamento.

Più precisamente, l'architettura americana oscilla tra l'accettazione di sistemi di organizzazione astratti e l'articolazione dei propri metodi di costruzione. Gli architetti più intelligenti riescono a rovesciare l'astrazione su se stessa o ad articolare la confusione, non (solo) per frustrare noi utenti o interpreti, ma anche perché in questo modo riescono a predisporre un momento di ritardo. In un mondo regolato dai flussi veloci del capitale, l'architetto di Houston Mike Bell ci segnala il bisogno di spazi lenti, ovvero di spazi di immobilità, dove sia il capitale che la nostra attenzione vengono catturati anche se per solo un attimo.

Troviamo questo stesso spazio nel lavoro di alcuni artisti come James Turrell o Richard Serra che ci costringono a rivolgere lo sguardo a noi stessi o al nostro ambiente. Alcuni architetti come Lauretta Vinciarelli riescono a catturare tali momenti di riflessione, anche se solo per immagini. A differenza degli architetti europei, quelli americani non hanno sviluppato la capacità di creare degli spazi lenti utilizzando l'ordinario in modo improprio o creando qualcosa dall'apparenza così improvvisata da non essere nemmeno notata. Anche quando tentano di mettere in dubbio la forza delle loro forme all'interno della stessa costruzione gli architetti americani creano sempre dei monumenti isolati. D'altronde gli architetti occupati nella realizzazione di forme basate sull'approccio sistemico si rivolgono sempre di più al computer. Le generazioni precedenti potevano fare affidamento sul linguaggio, classico o modernista,

A destra: alcune immagini dell'hotel Bellagio di Las Vegas, riproduzione dell'antica cittadina situata sul lago di Como (foto di Paul Davies).

Right: pictures of the Bellagio Hotel in Las Vegas, a reproduction of the old town of Bellagio situated on Lake Como (photos by Paul Davies).



Sotto e pagina a fronte: una serie di vedute della casa unifamiliare a Sunnyslope (Arizona) progettata da Wendell Burnette (foto di Bill Timmerman).

Below and facing page: views of the one-family house at Sunnyslope, Arizona, designed by Wendell Burnette (photos by Bill Timmerman).



o sui tanti dialetti del postmodernismo per rendere i loro edifici significativi. Potevano anche ridurre la loro attività al tracciamento di geometrie o altre forme di pensiero astratto. In entrambi i casi, l'edificio risultante era solo la facciata di un sistema che doveva rimanere sempre invisibile. Sebbene alcuni architetti tentino di esprimersi in tali lingue, diviene sempre più difficile distinguere la loro retorica dal paesaggio che essi costruiscono. Gli edifici di abitazione di Robert A.M. Stern sono semplicemente figure eleganti di un linguaggio altoborghese, mentre il povero Peter Eisenman si agita in una fossa di serpenti di forme postchomskiane che finiscono per assomigliare alle autostrade e alle altre figure infrastrutturali alle quali aspirano. La nuova generazione di architetti si rivolge al computer per le forme. Questi progettisti sanno di avere a disposizione una macchina che può trasformare tutte le informazioni alle quali l'edificio dovrebbe rispondere, dalla geologia del sito ai regolamenti edilizi, all'albero preferito del committente, e trasformarle in forme. Usando la teoria delle "forme blobbose" e dei programmi algoritmici e per mezzo del morfismo trasformano dei dati direttamente in forme che sembrano aliene tanto quanto la magia dei computer stessi, snodandosi attraverso una foresta di bit e byte. Oppure, altri progettisti quali Mike Bell vedono i propri edifici come delle strutture-collage dotate della malleabilità, traslucidità e infinita mutabilità del programma computerizzato stesso. L'architettura sparisce nelle immagini e nelle strutture prese qua e là dallo scanner e sottoposte alle capacità organizzative del computer e dei suoi vari accessori. Contro tali ingegnosi mostri di morfismo, architetti del genere di James Cutler hanno eretto barricate di legno. A mano che la città si addentra nel paesaggio e la crescita urbana incontrollata elimina la divisione tra città, sobborgo e natura, questi designer tentano di infiltrarsi nella concatenazione degli insediamenti umani con gli stessi materiali che la crescita ha rimpiazzato. L'uso del legno a vista nel loro lavoro rende la struttura edilizia americana tipo "balloon frame" evidente. Il legno rappresenta la love story americana con il territorio ed è un materiale vero che si può toccare, le cui proprietà possono essere capite. Il legno è oggi anche il prodotto dispendioso di un sistema di raccolta, taglio e distribuzione che rende il materiale vero (a differenza del materiale "legno fabbricato") accessibile solo ai committenti più abbienti. Eppure il bisogno di articolare, di restare attaccati a qualcosa di vero rimane. C'è veramente poca differenza tra il romanticismo

palese di Cutler, di Bohlin Czywinski Jackson o di Miller/Hull e le collezioni "dead tech" di Thom Mayne o i tentativi di Antoine Predock di ricostruire la geologia del luogo con strati di calcestruzzo lavorati. Tra la riduzione dell'architettura a prodotto di un linguaggio computerizzato e l'evocazione romantica della realtà troviamo un'utopia di forme fantastiche. Qui Steven Holl regna a capo di una generazione di architetti convinti che dalla particolare mediazione tra il sistema astratto e la inerente realtà costruttiva, cioè dalla tipologia, si possa innalzare un'architettura che abbia un suo posto. Tali architetti fanno affidamento su nozioni di fenomenologia, dove la percezione del luogo costruito finisce per avere più importanza della creazione del luogo. Abbandonando la nozione di costruzione a favore dell'assemblaggio di spazi che portano a una nuova consapevolezza, tali architetti tentano di trasformare l'architettura in arte che renda possibile l'esperienza di se stessi mentre si provano sensazioni. Forse è questa la "terza via". Forse è tutto quanto l'architettura riuscirà a fare nel prossimo secolo. Forse gli spazi lenti dovranno diventare spazi dove ci si distoglie dall'utenza, dal valore e da tutti gli altri elementi determinanti che rendono gli edifici visibili. In altre parole, forse l'architettura potrà solo esistere nella costruzione di quei templi di auto-riflessione che hanno ancora dei momenti di significato per la nostra società: il museo, la scuola, la chiesa e altri spazi di quasi religiosità. È un ruolo modesto ma significativo. Mi chiedo se il senso della realtà di un luogo che si trova al confine con il nulla – che può quindi sparire nel computer, tra i frammenti romantici di un mondo quasi estinto o nello spazio vuoto dell'immaginazione – possa diventare parte della nostra realtà quotidiana. Sicuramente la migliore grafica o industrial design recentemente prodotta lo è già ma lo si verifica anche nella ricerca di Wendell Burnette. La sua casa, una costruzione economica in materiali locali come calcestruzzo gettato in sito e vetro rifinito dal carrozziere, è una struttura postmiesiana aggettante oltre il confine del deserto che raccoglie i frammenti della nostra società. Un edificio che non possiede né il linguaggio né il fascino dei materiali preziosi, che non sembra affatto una casa ma raccoglie in una struttura coerente riflessioni, versioni colorate del mondo attorno e momenti di movimento fissati in un hardware malleabile. Forse abbiamo troppa struttura anche qui e cercheremo quindi di essere più modesti. Al Bellagio, uno degli alberghi più grandi e più costosi mai costruiti negli Stati Uniti, troviamo invece un momento di sollievo. Giù nelle viscere

dell'edificio la cui base amorfa e torre standardizzata mimetizzano la crescita urbana incontrollata circostante, troviamo la reception desk. Oltre questa tipica barriera c'è un piccolo cortile che assomiglia volutamente a un piccolo albergo italiano, immerso nella luce naturale proveniente dall'alto. Improvvisamente, la scala di questo gigantesco palazzo del divertimento si è ridotta a quella di una colonna e di un arco. Al movimento di masse si è sostituito quello di alcuni membri del personale dell'albergo che corrono qua e là. Inscenato per noi non come sul palco ma come parte della vita quotidiana dell'albergo, troviamo un piccolo frammento di memoria inventata. Tra l'abitazione di Burnette che sparisce nel deserto al confine della crescita urbana incontrollata e questo attimo di architettura tradizionale nel centro dell'espansione urbana, forse l'architettura americana riuscirà a trovare un posto suo.

Between blobs and primitive huts, American architecture is trying to find a way to justify its existence. In a society that commissions architects to design less than 10% of its structures, there must be something for architecture to do. Somewhere out in the exurbs at the freeway intersection, in the theme parks of renovated downtowns, in the cookie-cutter sub-divisions, and in the pretensions of civic centers, architecture is winding its way by adapting the forms it finds in either computers or the hardware store. The task of any future American architecture will be to negotiate a path for itself between the making of attractors that will focus sprawl and the articulation of precious moments of sense and sensuality in that landscape. Between the making of a three-dimensional sign and a bit of material articulation, between making visible the vast technological systems, almost all of which are invisible and out of our direct control, that structure our lives, and polishing fragments we find on the street, the junkyard or the forest, beyond both Bilbao and Bill Gates' house, American architecture must find a way to justify itself. It must do so as something that lets us find our way through an increasingly confusing landscape, makes us at home in a world in which such a place lives only in memory, and helps us make sense of this modern world of continual change. In more direct terms, American architecture oscillates between the embrace of abstract systems of organization and the articulation of the methods of its own construction. The most clever architects are those who turn abstraction in on itself or articulate a mess. They do this not (just)



Sotto: veduta di dettaglio della casa unifamiliare di Wendell Burnette in Arizona (foto di Bill Timmerman).

Below: detail of the one-family house by Wendell Burnette in Arizona (photo by Bill Timmerman).



and structures scanned from everywhere and subjected to the organizing capabilities of the computer and its various adjuncts. Against such slick morphing monsters, architects such as James Cutler erect wood barricades. As the city moves out into the landscape and sprawl removes the division between city, suburb and nature, they seek to infiltrate the concatenation of human inhabitation with the very materials it is replacing. The use of exposed wood in their work makes evident the construction of the standard American balloon frame house. Wood represents the American romance of the land. Wood is a real material you can touch and whose properties you can understand. Of course, wood is these days also the expensive product of a system of harvesting, cutting and distribution that makes the real stuff (as opposed to “manufactured wood”) available to only the richest clients. Yet the need to articulate, to hold onto something real, remains. There really is very little difference between Cutler’s, Bohlin Czywinski Jackson’s or Miller/Hull’s overt romanticism and either Thom Mayne’s collections of “dead tech” or Antoine Predock’s attempts to rebuild the geology of the site out layers of concrete. Between the reduction of architecture to the product of a computer language and the romantic evocation of reality lies a never-never land of fantasy forms. Here Steven Holl directs a generation of architects who think that out of that particular mediator between abstract system and inherent constructional reality, namely typology, we can erect an architecture that makes a place for itself. These architects rely on notions of phenomenology. Here the perception of the place made is more important than the generation of

the place. By giving up the notion of construction in favor of the assembly of spaces that heighten our awareness, these architects seek to make architecture into that art that would make us sense ourselves experiencing. Perhaps this is a “third way”. Perhaps this is also all architecture will be able to do in the next century. Slow spaces might need to be places where we remove ourselves from use, from value and from all the other determinants by which buildings appear. Architecture, in other words, might only exist in the making of those temples of self-reflection where our society preserves moments of meaning: museums, schools, churches or other places of quasi-religiosity. It is a modest role, but a significant one. What interests me is whether some of this sense of the realness of place teetering right on the edge of disappearing into nothingness – either in the computer, in the romantic fragments of a disappearing world or in the empty space of the imagination – can become part of our daily experience. It certainly has that capability in some of the best recent graphic and industrial design. It also inhabits that place in experiments like Wendell Burnette’s own home. Here is a bit of cheap construction of local materials, ranging from poured-in-place concrete to glass finished by an auto tinter; that gathers the fragments of our society together into a post-Miesian pavilion cantilevered out from the edge of the desert. It has neither language nor the romance of precious materials. It barely looks like a house. Instead, it brings reflections, tinted versions of the world around the inhabitant, and moments of movement frozen into malleable hardware, into a coherent structure. Perhaps even this is too much structure. Let us be more modest. At the Bellagio, one of the largest and most expensive hotels ever constructed in the United States, there is one moment of release. Deep in the bowels of a buildings whose amorphous base and standardized tower mimic the sprawl in which it sits, is the reception desk. Behind this standard barrier is a small courtyard. Designed to look like the center of small Italian hotel, it is flooded by sunlight. Suddenly, the whole scale of this giant entertainment palace comes down to the column and the arch. The movements of masses is replaced by a few members of the hotel’s staff scurrying back and forth. Their, acted out for us not as a stage set, but as part of the hotel’s everyday life, is a small moment of invented memory. Between Burnette’s house disappearing into the desert at the edges of sprawl and this moment of traditional architecture at the heart of sprawl, American architecture may find a home for itself.

Joseph Giovannini

Correnti e influssi nell’architettura americana *Currents and undercurrents* in American architecture

La mostra “Architettura Decostruttivista” tenutasi al Museum of Modern Art nel 1988 ha demolito l’edificio postmoderno in auge negli Stati Uniti fino allora, ma non l’ha rimpiazzato con un movimento nuovo riempiendo il vuoto con una ideologia dominante. Gli architetti che non sostenevano l’esistenza di una sola verità, ma di molte verità, non hanno potuto costruire una nuova ortodossia poiché partivano da una posizione relativista contraria all’atto stesso del fondare. Tuttavia gli elementi basilari del Decostruttivismo sono sopravvissuti all’apparenza stereotipata delle forme frammentate, poiché o direttamente o indirettamente la teoria poststrutturale ha pervaso molti degli studi di progettazione importanti, soprattutto sulle due coste americane. A New York, Peter Eisenman e Bernard Tschumi hanno tranquillamente portato avanti la loro ricerca con una serie di progetti di edifici istituzionali, le loro carriere invigorite dal nuovo clima liberato della decade successiva al 1988. A Los Angeles, Thom Mayne, Eric Owen Moss, Michael Rotondi e Frank Gehry (un poststrutturalista intuitivo), hanno portato avanti una versione più materica di quello che è fondamentalmente un lavoro teorico. Tali architetti erano intenti a esaminare forme complesse alternative che andavano oltre le convenzioni e le tradizioni stabilite. I difficili progetti di Eisenman hanno avuto un tasso di mortalità molto alto, ma egli è riuscito parecchi anni fa a completare la facoltà di architettura dell’University of Ohio a Cincinnati e oggi sta perfino navigando nelle acque pericolose della burocrazia newyorchese con il completamento del progetto della stazione marittima di Staten Island. Nonostante la differenza evidente tra i due progetti, l’impostazione teorica e procedurale di base è simile come anche il loro fare assegnamento sul computer. Eisenman avvia i suoi progetti istituendo una serie di regole che poi altera, minimizzando la sua presenza in quanto autore: le regole semi-automatiche che egli escogita portano avanti la progettazione da sole. Nella facoltà di architettura di Cincinnati il computer aiutò i progettisti a generare un edificio a telai multipli disposti in modo scattante nello spazio, determinando l’instabilità visiva dello spazio di relazione. Nel progetto per Staten Island il computer ha risolto la stessa indecisione spaziale in una superficie topograficamente mutevole. Questo progetto, come quello di Cincinnati, consiste di una forma di calcolo integrale spaziale dalla differenziazione continua. Anche l’approccio di Tschumi è caratterizzato da un tipo di progettazione distaccata che minimizza il ruolo dell’autore a favore anche qui dell’indeterminatezza. Ma il preside della facoltà di architettura della Columbia University realizza

l’incertezza in termini più temporali che spaziali. La copertura monumentale galleggiante al di sopra della scuola multimediale a Le Fresnoy, fuori Lille, crea uno spazio intermedio con l’ausilio di passerelle, gradinate e impalcature di acciaio la cui indecisionalità si basa sui vari usi stabiliti dalla gente che interpreta gli spazi suggestivi in modi differenti. Questo spazio altamente malleabile si adegua all’interpretazione attribuitagli dall’utente in modo differente, divenendo un terreno di avvenimenti, o per dirla con Tschumi, “uno spazio per iniziative”. Analogamente, nel centro per gli studenti della Columbia University, Tschumi crea uno spazio per iniziative e un luogo d’incontro composto da rampe a zigzag poste tra le ali di un edificio generico che racchiude l’atrio aperto da un lato sul campus universitario. Dotato di ampi terrazzi e comodi passaggi, il cortile pubblico retrostante la vetrata della facciata diverrà di nuovo il luogo di performance urbane spontanee caratterizzate in base all’uso. Con il numero di studenti, l’ora del giorno e il momento della settimana, il suo carattere capovolge la struttura architettonica statica che racchiude i flussi di circolazione nel cortile e rafforza l’impostazione dell’ottocentesco campus universitario di McKim Mead e White. Nella sua veste di iniziativa urbana in continuo cambiamento, la rampa domina il piano generale che, con la sua assialità ortogonale e le sue simmetrie, rispecchia l’idealismo immutabile del mondo classico. Sono molti gli architetti della West Coast e della East Coast che non condividono affatto la posizione poststrutturalista. Tuttavia tali architetti hanno ereditato un Modernismo sfidato dal Postmodernismo prima e dal Poststrutturalismo poi e che ora si trova seriamente attaccato dal computer che ha accelerato lo spostamento dal paradigma industriale a quello digitale. Il Modernismo così tramandato non è più pervaso da un sistema di convinzioni evolutosi dai regolamenti industriali, quando cioè la produzione di massa sosteneva un modo di concepire sia architettonico che sociale. Senza questa armatura filosofica, che finiva per contenere il design a favore della semplicità di linguaggio, si tende a raggiungere una maggiore complessità e quindi uno stile visivo con sfumature storicistiche. Tuttavia, l’anno scorso il Museum of Modern Art ha indetto un concorso per la nuova ala di edifici sulla 53ª strada che ha finito per promuovere un’architettura detta a scatola: consolidando, in maniera conscia o no, una reazione conservatrice contro l’architettura dell’incertezza promossa dalla stessa istituzione un decennio prima. Il regime architettonico attuale del MoMA rafforza la tradizione modernista precedente ed esercita una forza di contenimento piuttosto che di progresso sul

settore. I sostegni per questo genere di Modernismo d'archivio vengono forniti dagli scritti di Kenneth Frampton, nei quali il professore della Columbia University sostiene un determinismo strutturale e tecnologico che è sfidato nondimeno dalla società postindustriale nella quale l'ingegneria e le strutture non occupano più un posto centrale. Il concorso del MoMA si è trasformato in pulpito dal quale pronunciarsi a favore della scatola che sta quindi decisamente ritornando in auge sia negli Stati Uniti che in Europa nonostante la mostra su Frank Lloyd Wright allestita nello stesso museo solo qualche anno prima. È noto che fu Wright a rompere la scatola più di un secolo fa.

Alcuni esponenti del Modernismo sono andati oltre questo Modernismo d'archivio approdando a una posizione caratterizzata da forti affinità con il Poststrutturalismo. Lavorando con astrazioni formali e una gamma di materiali industriali con predilezione per il vetro e il metallo, gli architetti newyorchesi Smith-Miller + Hawkinson hanno compiuto ibridazioni sulle due posizioni, destabilizzando le nozioni moderniste dei sistemi integrati e consistenti con progetti incrementati innestati che producono spazi indeterminati e stratificati. Tali architetti non stanno tentando di formare lo spazio universale in più insiemi omogenei: loro vedono gli edifici come la somma di parti eterogenee che rispondono in particolare a condizioni locali.

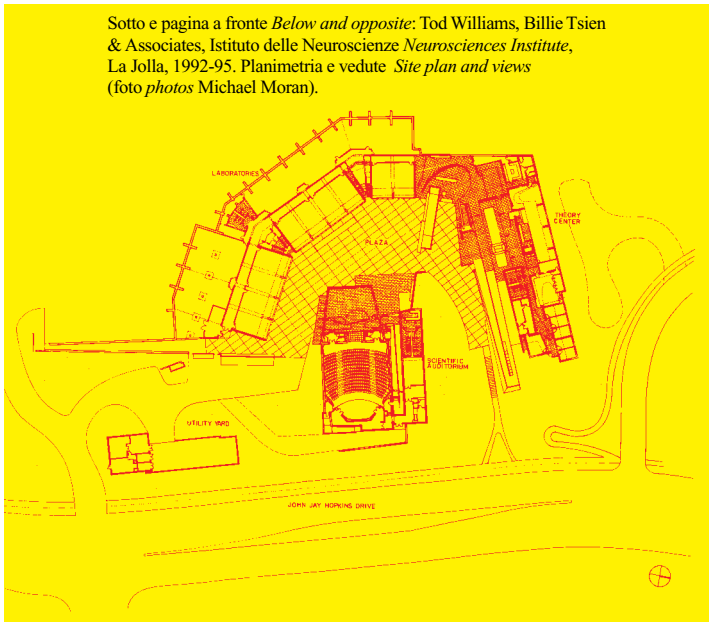
Nel progetto per un teatro da aggiungere alle preesistenze del Corning Glass Center a Corning, New York, Smith-Miller + Hawkinson hanno avvolto un nuovo muro attorno alle strutture esistenti, realizzando un innesto e creando uno spazio indeterminato libero dal dominio sia dell'originale che del nuovo: uno spazio che svolazza tra i due. Nessuno spazio risulta essere una forma completa che nasce da una geometria platonica autosufficiente; tutti i pezzi partecipano a una costellazione di parti che girovagano nella relatività spaziale, connessa dalla geometria ortogonale di controllo.

Non troviamo nessun ritmo che sia facilmente leggibile, nessun reticolato o modulo insistente, nessuna norma di controllo. Non che l'ordine sia assente, ma è semplicemente multiplo e indeterminato, ed esiste in una zona sovrapposta con confini vaghi tra il vecchio e il nuovo. I materiali possono anche ricordare Mies, ma le particolari risposte architettoniche costituiscono delle micromanovre piuttosto che delle generalizzazioni e idealizzazioni. Benché il linguaggio sia derivato da un'estetica e una cultura industriali, né una parte né l'edificio intero possono considerarsi dei prototipi.

Nel suo apprezzatissimo museo di arte contemporanea di Helsinki, anche Steven Holl ha adoperato un linguaggio modernista, ma invece di creare un freddo universo di obiettività newtoniana, egli ha favorito uno spazio di sensazioni più caldo che prende spunto dalla soggettività dell'utente. Il materiale preferito di Holl è la luce che egli cattura con diversi tipi di lucernai dalle forme curve che scolpiscono l'andamento della giornata. Questa è una architettura di fenomeni e di tattilità. La sua conoscenza di testi di fenomenologia ha portato Holl alla creazione di architetture basate sulla percezione. Come l'architettura prodotta dai suoi cugini teorici decostruttivisti, le opere di Holl invitano alla partecipazione e non si impongono attraverso un dettato formale oppressivo. Uno degli esempi più evoluti di questa architettura della sensibilità e della tattilità è il centro di ricerca costruito a La Jolla qualche anno fa dagli architetti newyorchesi Billie Tsien e Tod Williams, la cui

ideologia è in realtà un *modus operandi* basato sull'esplorazione di materiali. In questo progetto gli architetti sistemano il loro edificio delicatamente sul pendio della collina, rilassando le geometrie a favore di un'architettura della specificità: risposte singolari alle condizioni singolari dell'altopiano sorretto dalla spalla della collina che si affaccia su un vasto panorama.

Con la nascita del computer, o meglio, dei programmi ideati per la progettazione invece dell'elaborazione grafica, il settore si è aperto a nuove possibilità. Benché Terry Riley, il curatore del settore architettura del MoMA, abbia scritto che l'euforia del computer non riuscirà a rimpiazzare l'edificio architettonico nella forma che conosciamo da millenni, parecchi architetti più giovani lo hanno adoperato per ampliare la logica della progettazione andando ben oltre l'uso ristretto del computer come strumento per la preparazione di elaborati grafici. Una chiesa coreana a Brooklyn di Greg Lynn è forse la stuttura progettata con l'ausilio del computer più attesa negli Stati Uniti... In installazioni allestite in gallerie d'arte, Hani Rashid e Lise-Anne Couture dello Studio Asymptote hanno tentato di estrarre lo spazio del



computer dallo schermo, di portare, cioè, lo spazio virtuale nello spazio reale. In una recente installazione, tre schermi con una sequenza continua di forme in costante mutamento vengono proiettati in una struttura di vetro riflettente e opaco, creando un mondo effimero di trasparenze, traslucidità e opacità, in costante mutamento e di un'affascinante intangibilità. Gli architetti hanno trasportato la spazialità ambigua dello schermo nello spazio reale, portando l'idea dell'instabilità e dell'indeterminatezza nella realtà dello spettatore. I progettisti hanno così rovesciato la prospettiva, proiettando lo spazio al di fuori dello schermo e nell'ambiente dello spettatore mentre si moltiplicano le immagini. Questo non è un congegno che favorisce la semplicità e il riduzionismo ma, al contrario, tende alla molteplicità e al mutamento. La nuova macchina occupa lo spazio tramite immagini fantasma che guizzano sul vetro. L'installazione pone il quesito riguardo alla capacità del computer di alterare il nostro concetto dell'architettura e di individuare nuove direzioni nel modo in cui concepiamo lo spazio. È difficile ora stabilire dove ci porteranno tali indagini, o se i risultati saranno tangibili – o se la tangibilità sarà pertinente. Nonostante tutto, il computer oggi rappresenta uno dei terreni di sperimentazione più suggestivi e si sta spostando da semplice strumento di produzione degli ultimi vent'anni verso livelli sempre più concettuali.

In the United States, the “Deconstructivist Architecture” show of 1988 at the Museum of Modern Art collapsed the reigning Post-Modernist edifice, but the new movement did not step into the vacuum with a dominant ideology. Architects who professed that there is no single truth, but many, could not construct a new orthodoxy from a position that was anti-foundational and relativist. Since that moment, American architects have not found, and perhaps do not want to find, a single common direction.

But the basic underpinnings of Deconstruction survived the cliched look of splintered forms, as Post-Structuralist theory informed many influential practices directly and indirectly, primarily on the East and West coast. In New York, Peter Eisenman and Bernard Tschumi sailed on, exploring their ideas in a range of institutional projects, their careers enervated by the new liberated climate in the decade after 1988. Thom Mayne, Eric Owen Moss, Michael Rotondi and Frank Gehry (an intuitive Post-Structuralist), pursued a more material version of theory-based work in Los Angeles. The architects were exploring complex forms of otherness outside established conventions and traditions.

Eisenman's difficult projects have had a high mortality rate, but several years ago he completed the architecture school at the University of Ohio in Cincinnati, and he is even working in the treacherous bureaucratic waters of New York, completing the design of the Ferry Terminal on Staten Island. Despite the apparent differences in the two projects, the underlying theoretical position and procedures are similar, as is their reliance on the computer. Eisenman, who sets off designs by instituting a series of rules that he subsequently edits, minimizes his presence as author: the semi-automatic rules he devised carry out the design. At the Cincinnati architecture school, the computer helped the architect generate a building of multiple, dislocated frames that stutter through space, creating the visual instability of a relational environment. In the Staten Island project,

the computer smoothes out the same spatial undecidability into a topography of constantly changing surfaces. As at Cincinnati, this is a form of spatial calculus of continuous differentiation. Tschumi also designs in a hands-off practice that minimizes his role as creative author; and he cultivates indeterminacy. But the dean of the Columbia architecture school achieves uncertainty more in temporal than in spatial terms. The monumental roof he floated over his media school at Le Fresnoy, outside Lille, created an in-between space, with a series of walkways, bleachers and steel media scaffolds, whose undecidability was based on varying uses initiated by people interpreting the suggestive space differently: the highly malleable space takes on the character of the users' interpretation, becoming a terrain of happenings – “event space”, in Tschumi's phrase. Similarly, at his nearly completed student center at Columbia University, Tschumi establishes an event space of switchback ramps between wings of a generic building that wraps around an atrium open to the campus on one side. The public court behind a high-tech glass facade, with wide terraces and generous passages, will again be a terrain of spontaneous urban performances that takes on the character of changing uses. Its nature, depending on the numbers of students, the time of day, and the moment in the week, subverts the static architectural framework that brackets the

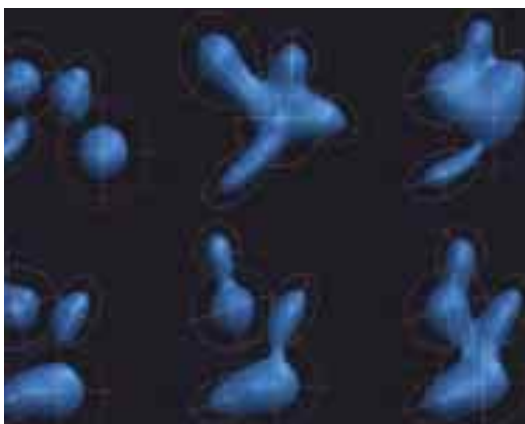


circulation court and reinforces the traditional, turn-of-the-century campus plan by McKim Mead and White. As an urban event in constant flux, the ramp undercuts the master plan, whose orthogonal axialities and symmetries imply the immutable idealism of a classic world.

Many are the East and West Coast architects who do not subscribe to the Post-Structuralist position, but they have inherited a Modernism that was challenged first by architectural Post-Modernism and Post-Structuralism, and then by the computer, which has accelerated the shift from an industrial to a digital paradigm: their received Modernism is no longer informed by the belief system evolving from industrial codes, when mass production established the basis of an architectural and social vision. Without this philosophical armature, which exercised a restraint on design that favored simplicity, the language has tended to greater complexity, becoming a visual style with historicizing overtones.

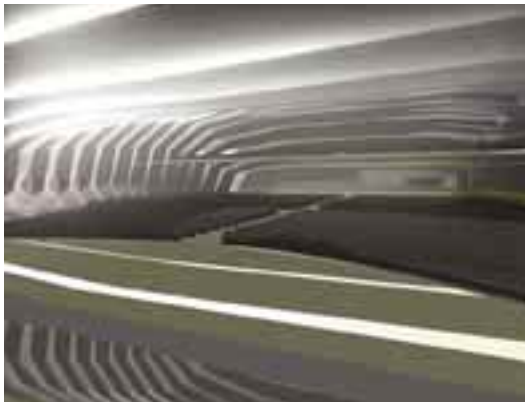
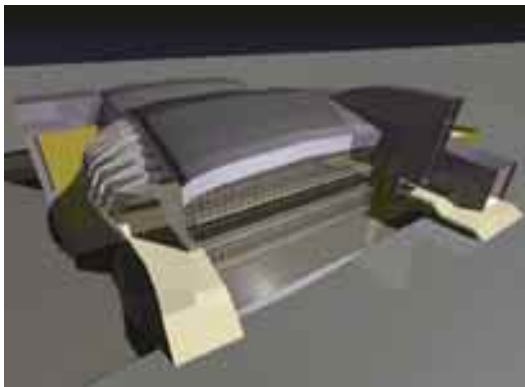
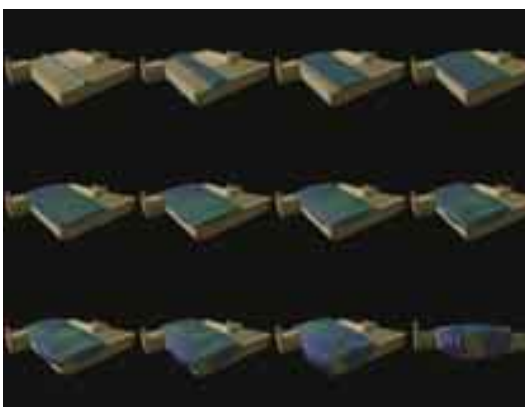
Last year, however, the Museum of Modern Art staged a competition for the expansion of its spaces on 53d Street and solicited a box architecture: consciously or not, the competition consolidated a conservative reaction against the architecture of uncertainty promoted by the same institution a decade before. The current design regime at MoMA affirms the museum's own older Modernist tradition and now exercises a restraining rather than progress influence on the field. Underpinnings for this archival modernism have been freshly restated in Kenneth Frampton's writings on architectural tectonics, where the Columbia professor argues for a structural and technological determinism that is, nonetheless, challenged by a post-industrial society in which engineering and structure no longer occupy a central role. The MoMA competition became a pulpit for the box, which is now making a strong comeback in the United States – as in Europe – despite the Frank Lloyd Wright show held in the same institution only a couple of years ago. Wright, of course, broke the box a century ago. Some Modernists have moved beyond this archival modernism into a position with strong affinities to Post-Structuralism. Working in formal abstractions grounded in a palette of industrial materials favoring glass and metal, New York architects Smith Miller + Hawkinson have hybridized the two positions, destabilizing Modernist notions of integrated, consistent system with incremental, grafted designs that result in layered, indeterminate spaces and forms. The New York architects are not trying to shape universal space into homogeneous wholes: they conceptualize buildings as the sums of heterogeneous parts that respond with great specificity to local conditions.

In their design for a performing arts theater added to existing buildings at the Corning Glass Center in Corning, New York, the architects wrap a new wall around existing structures in a graft that creates an indeterminate space that is dominated neither by the original nor the new: the space flutters in the in-between. No form is a complete object conceived in a self-sufficient Platonic geometry: all pieces participate in a constellation of parts roaming in spatial relativity unlocked from a controlling orthogonal geometry. The building invites visitors onto a promenade of discovery in a field of transparency and reflections whose complexity defies an immediate reading. There is no easily perceived rhythm, no insistent grid or modularity, no ethos of control. It is not that order is absent, just that the order is multiple and indeterminate, existing in an overlapped zone with a fuzzy boundary between the old and new. The materials may be Miesian but the particularized architectural



In questa pagina On this page:
Greg Lynn, Michael McInturf,
Douglas Garofalo,
chiesa presbiteriana coreana

di New York, studi e vedute
The Korean Presbyterian
church of New York, studies
and views.



responses represent micro-maneuvers rather than generalizations and idealizations. Even though the language derives from an industrial aesthetic and culture, neither the part nor the building is thought of as prototype.

In his much lauded museum of contemporary art in Helsinki, Steven Holl also worked within a Modernist vocabulary, but instead of creating a cold, Newtonian universe of objectivity, he cultivates a warmer space of experience based in the subjectivity of the viewer. Holl's favourite material is light, which he captures with many types of skylights whose curved form sculpt the day. This is an architecture of phenomena and tactility. Holl's readings in phenomenology have led him to produce an architecture based in perception. Like the architecture done by his theoretical cousins, the Deconstructivists, Holl's work invite interpretation and do not impose themselves through heavy handed formal dictation.

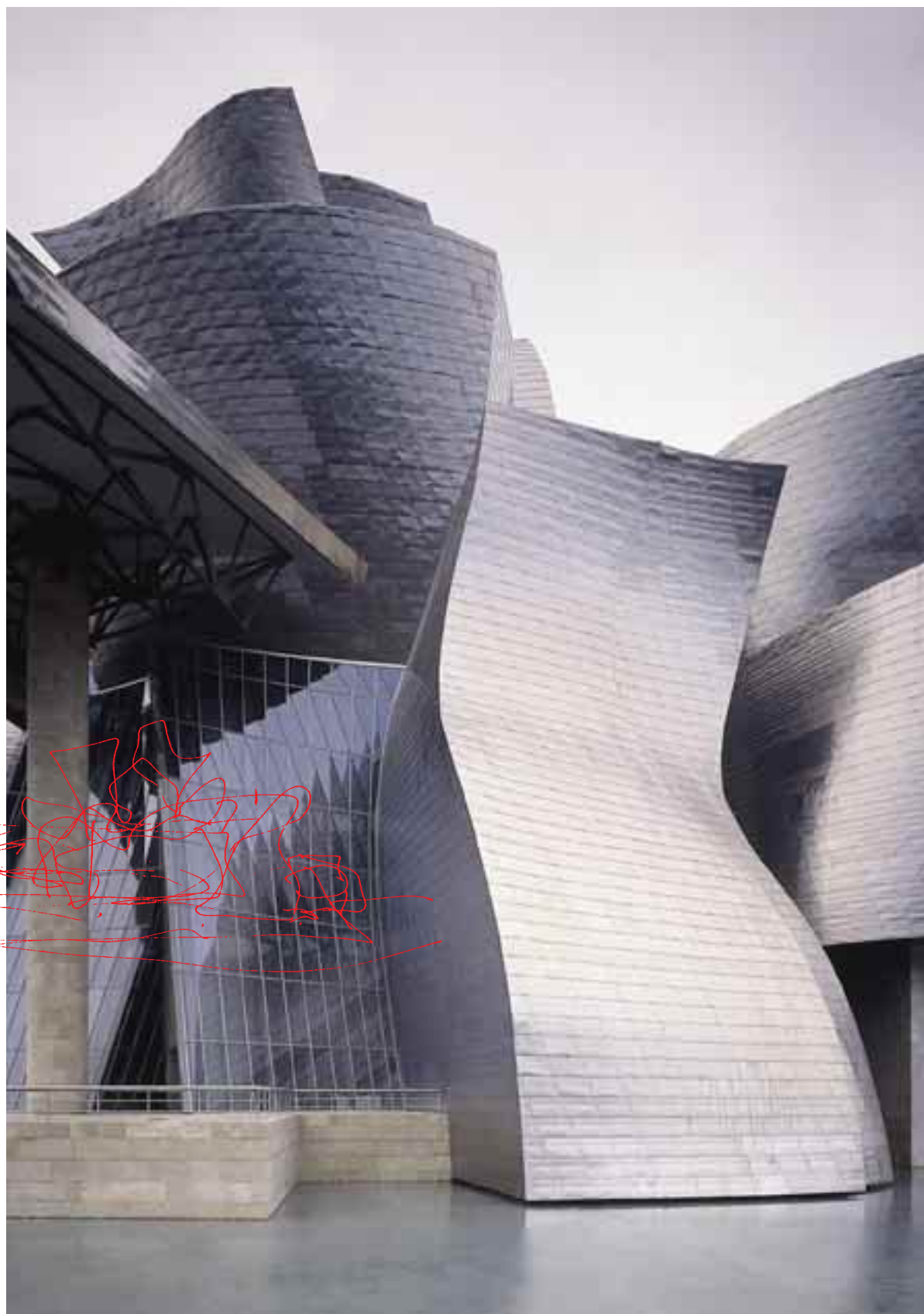
One of the most evolved examples of this architecture of experience and tactility is the research center built in La Jolla several years ago by New York architects Billie Tsien and Tod Williams, whose ideology is really a *modus operandi* based in the exploration of materials. The architects ease their building into the hillside, relaxing the geometries in an architecture of specificity: unique responses to the unique conditions of a plateau backed by the shoulder of a hill opening onto a long view. The palette of materials anchors form in a satisfying physicality. The advent of the computer, or rather of programs written for design instead of drawing production, has recently opened the field to new possibilities. Although the design curator of MoMA, Terry Riley, has written that the euphoria of the computer will hardly displace the edifice of architecture as it has been known for millennia, several younger architects have used the computer to expand the logique of design in explorations well beyond the computer's application as a tool of working drawings. A Korean church in Brooklyn by Greg Lynn is the perhaps the most anticipated computer-designed structure in the United States...

In gallery installations, Hani Rashid and Lise-Anne Couture of Studio Asymptote have attempted to extract the space of the computer from the screen, to bring virtual space into real space. In one recent gallery installation, three screens with a looped sequence of constantly morphing forms were played in a beautifully created construction of variously shaded and mirrored glass, creating an ephemeral world of transparency, translucency and opacity, in constant change and beguiling intangibility. The architects drew the ambiguous spatiality of the screen into real space, taking notions of instability and indeterminacy into the realm of the viewer. The architects were reversing perspective: the space projected out of the screen into the ambient of the viewer, as images multiplied. This was not the kind of machine that fostered simplicity and reductivism but one that tended to multiplicity and change. The new machine occupied the space via ghost images flickering on the glass. The installation opens the question on the potential of the computer to alter our concept of architecture and to set new directions in the way we conceptualize space. It is now difficult to see where such investigations will lead, and whether the results will be tangible – or even if tangibility is relevant. Nonetheless, the computer now represents one of the most active and suggestive terrains of experiment, and it is migrating beyond the simple instrument of production it has been for twenty years into the conceptual stages.

Grandi avvenimenti americani *Great american events*

I recenti contributi visionari all'arte e all'architettura che hanno caratterizzato gli ultimi anni negli Stati Uniti indicano che un mondo di audacia e di innovazione forse sta finalmente profilandosi. All'insegna di una commistione tra arte e architettura che rimette in discussione le evanescenti definizioni di queste discipline per individuare un nuovo percorso.

The visionary contributions to art and architecture that characterised last years in the United States would seem to indicate that a bold and innovative new world is at last in sight. With art and architecture merged together, it re-questions the evanescent definitions of these disciplines and paves a way forward.



In questa pagina: schizzo progettuale e veduta del fronte nord del museo Guggenheim di Bilbao, progettato da Frank Gehry e inaugurato nell'ottobre del '97. Le fluenti forme di titanio del museo di Bilbao celebrano la fusione tra scultura e architettura. Il progetto assunse istantaneamente uno statuto iconico per diventare soggetto di intenso dialogo sui media e tra il pubblico.

On this page: project sketch and view of the north front of the Guggenheim Museum in Bilbao, designed by Frank Gehry and inaugurated on October '97. The museum's fluent titanium forms celebrate the fusion of sculpture and architecture. The design instantly assumed an iconic status and has become a subject of keen interest in the media and among the general public.

In queste pagine: il progetto di Zaha Hadid per il nuovo edificio del Contemporary Art Center, a Cincinnati, in Ohio. Questa sarà una delle prime strutture pubbliche realizzate dall'architetto londinese di origine irachena, in una città che oggi dà l'esempio per la sua volontà di intraprendere progetti d'avanguardia.

On these pages: the project by Zaha Hadid for the new Contemporary Art Center building at Cincinnati, Ohio. This will be one of the first public structures to be built by the Iraqi-born London architect, in a city that is today setting an example by its will to undertake avant-garde projects.

Parte I: il ritorno del Brave New World *Part I: Brave New World re-emerges*

Testo di Richard Koshalek e Erica Clark *Text by Richard Koshalek and Erica Clark*



Quasi cent'anni fa un gruppo di pensatori oggi universalmente considerati profetici propose un programma per l'architettura e per l'arte coscientemente inteso a cambiare il mondo e il modo di vivere. Operavano con zelo messianico e credevano fermamente nella capacità delle loro idee di creare un Brave New World, un mondo di audacia e di innovazione. L'esplosione delle idee, come un fuoco alimentato da ossigeno insufficiente, in un'epoca di molto precedente l'avvento della comunicazione internazionale istantanea non riuscì a espandersi al di là del proprio limitato obiettivo. In fondo questo gruppo di brillanti personalità lavorava in un universo limitato, dove ciascuno era attorniato da pochi devoti patroni, clienti e studenti, ed era incapace di informare con la propria Gestalt il mondo più vasto che continuava a girare, ignorando i loro risultati e l'impatto che avrebbero avuto sulla vita quotidiana. In poche parole la società non ha mai beneficiato pienamente degli effetti potenzialmente radicali dei contributi di questi pensatori alla progettazione di oggetti, singole strutture e città. Immaginiamo che una simile carenza di coscienza e responsabilità sociale si fosse verificata per esempio nella medicina e nella scienza, e avremo un'idea di che cosa è andato perduto per lo stile di vita del Ventesimo secolo a causa di ciò che non è riuscito a cristallizzarsi nell'arte e nell'architettura. Negli Stati Uniti, data l'architettura per lo più statica e orientata alla funzionalità che ha caratterizzato finora la

maggior parte del secolo, i recenti contributi visionari all'arte e all'architettura appaiono tanto più notevoli e indicano che un mondo di audacia e di innovazione forse sta finalmente profilandosi, e che per di più questo mondo finalmente inciderà anche sulla società più vasta. Due di questi progetti, di Frank Gehry e di Richard Serra, vengono illustrati in questo articolo. È chiaro che in America sta succedendo qualcosa, se un edificio come il Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry non solo viene costruito, ma assume istantaneamente uno statuto iconico e diventa soggetto di intenso dialogo sui media e tra il pubblico. Una coscienza, un'apertura, un rispetto per il pensiero d'avanguardia nuovi forse stanno finalmente affermandosi. In grandi e piccole città d'America – da Cincinnati a New York a Los Angeles – nuovi progetti vengono esaminati e adottati in un'atmosfera di ottimismo da un pubblico vasto affascinato dalle idee di identità dell'ambiente e di armonia di quest'ultimo con l'uomo per un lungo periodo a venire. A Cincinnati, in Ohio, per esempio, l'anno scorso c'è stata la commissione dello straordinario nuovo edificio del Contemporary Art Center, opera dell'architetto londinese di origine irachena Zaha Hadid. Dopo lunghi anni di vita in Inghilterra e una lunga pratica di insegnamento e attività teorica, questa sarà una delle sue prime strutture pubbliche realizzate, in una città che oggi dà l'esempio per la propria volontà di intraprendere progetti d'avanguardia (aggiungendo per esempio la Facoltà d'Architettura di Peter Eisenman all'Università di Cincinnati). I newyorkesi – come il pubblico di molte altre città – hanno reagito con grande interesse al concorso bandito da Phyllis Lambert per elaborare idee sperimentali per il West Side di Manhattan, una parte della città frammentata da una caotica infrastruttura di tunnel, strade di scorrimento veloce, cavalcavia. E a Los Angeles numerosi architetti cui da tempo viene riconosciuta dai colleghi la qualità di “nuovi pensatori” – come Thom Mayne, Neil Denari ed Eric Owen Moss – stanno finalmente ricevendo visibilità e incarichi locali e internazionali. Quali sono i motivi di quest'aria nuova in America? Prima di tutto la prosperità: la prosperità che alimenta meccanismi come le reti di comunicazione mondiali, le quali facilitano lo scambio istantaneo e la fecondazione reciproca delle idee; lo sviluppo di nuovi materiali e tecnologie di progetto e di costruzione; e un più attento sistema formativo delle nuove generazioni di artisti, architetti e designer. Con l'accresciuta prosperità è sorta una nuova classe dirigente imprenditoriale che non solo è dotata di maggior coscienza sociale e fondata sul consenso, ma è anche molto più propensa a sperimentare, ad assumersi rischi e a guardare con fiducia al futuro. Si torna a collezionare le opere degli artisti più giovani con profonda conoscenza e vera passione. Nuovi incarichi agli architetti più giovani sono in corso di realizzazione e iniziano a cambiare il paesaggio. In poche parole, il tradizionale spirito ottimistico americano – il quale, curiosamente, era al culmine anche all'inizio del secolo – ritorna a fiorire.





In queste pagine: particolari e visioni d'insieme di alcune opere della serie *Torqued Ellipses* (torsioni di ellissi) di Richard Serra, presentate al Museum of Contemporary Art di Los Angeles lo scorso settembre. Fatte di lastre curve di acciaio Cor-Ten, contengono uno spazio curvilineo che pare proiettarsi contemporaneamente all'esterno e all'interno. Le imponenti opere di Serra cancellano la distinzione tra spazio architettonico e vuoto scultoreo; la loro complessa qualità spaziale non ha precedenti in scultura, nella ceramica e in architettura (foto Dirk Reinartz).

On these pages: detailed and general views of works in the Torqued Ellipses series by Richard Serra, shown at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles last September. Made of curved Cor-Ten steel sheets, they contain a curvilinear space that can be projected simultaneously both outside and in. Serra's imposing works erase the distinction between architectural space and sculptural void; their complex spatial quality is unprecedented in sculpture, ceramics and architecture (photo Dirk Reinartz).

Nearly 100 years ago a group of thinkers who are now universally acknowledged to have been visionary set forth an agenda for architecture and art that was consciously intended to alter our world and the ways we live. They worked with messianic zeal and truly believed in the potential of their ideas to create a Brave New World. This explosion of ideas, like a fire with insufficient oxygen, was unable to expand beyond its own limited scope at a time long before the advent of instant, international communication. Ultimately, this group of brilliant individuals worked in a small universe, each surrounded by a few devoted patrons, clients, and students, and unable to impart their Gestalt to the larger world which continued on, oblivious to their achievements and the impact they could have had on everyday life. In short, society never fully benefited from the potentially radical effects of the early thinkers' contributions to the design of objects, singular structures, and complete cities. Imagine if the same lack of awareness and social commitment had existed in, say, medicine and science, and we can get an idea of what has been lost to twentieth-century ways of life because of what failed to crystallize in art and architecture. In the United States, given the largely static and functionally-oriented architecture that has characterized most of this century to date, recent visionary contributions in art and architecture seem all the more remarkable and indicate that a Brave New World may finally be arriving — and one that will, at last, impact a larger society as well. Two of these projects, by Frank Gehry and Richard Serra, are highlighted in the following article. Something is clearly happening in America when a building like Guggenheim Bilbao by Frank Gehry is not only built, but instantly assumes iconic status and becomes the subject of intense dialogue in the media and the public alike. A new awareness, openness, and respect for advanced thinking may be starting to take hold - at last. In cities large and small throughout America —from Cincinnati to New York to Los Angeles — new projects are being scrutinized and embraced with a sense of optimism, by a larger public fascinated by the character of the environment and its human suitability long into the future. In Cincinnati, Ohio, for example, last year saw the commissioning of the extraordinary new building for the Contemporary Art Center by the Iraqi-born, London-based architect Zaha Hadid. After years of living in England and largely practicing as a teacher and theoretician, this will be one of her first realized civic structures — in a city now setting the example for others in its willingness to undertake more advanced projects (adding to, for example, Peter Eisenman's School of Architecture at the University of Cincinnati). New Yorkers — and the public in many other cities as well — have reacted with great interest to the

competition launched by Phyllis Lambert to develop experimental ideas for the West Side of Manhattan, a section of the city fragmented by a chaotic infrastructure of tunnels, highways, and overpasses. And in Los Angeles, a number of architects who have long been acknowledged as “new thinkers” by their peers — such as Thom Mayne, Neil Denari, and Eric Owen Moss — are finally receiving regional and international exposure and commissions. What accounts for this sea change in America? Prosperity above all — prosperity that feeds such mechanisms as global communication networks that facilitate the instant exchange and cross-fertilization of ideas; the development of new materials and technologies for design and construction; and an enhanced system for the education of new generations of artists, architects and designers. With increased prosperity has come a new entrepreneurial leadership that is not only more socially aware and reliant on consensus, but is also much more willing to experiment, take risks, and look to the future with confidence. Once again, younger artists are being collected with a depth of understanding and real passion. New commissions for younger architects are on the rise and are beginning to alter the landscape. In short, the traditional spirit of American optimism — which, ironically enough, was also at a peak at the beginning of the century — is thriving once again.



Grandi avvenimenti americani *Great american events*



Parte II: scultura e architettura *Part 2: sculpture and architecture*

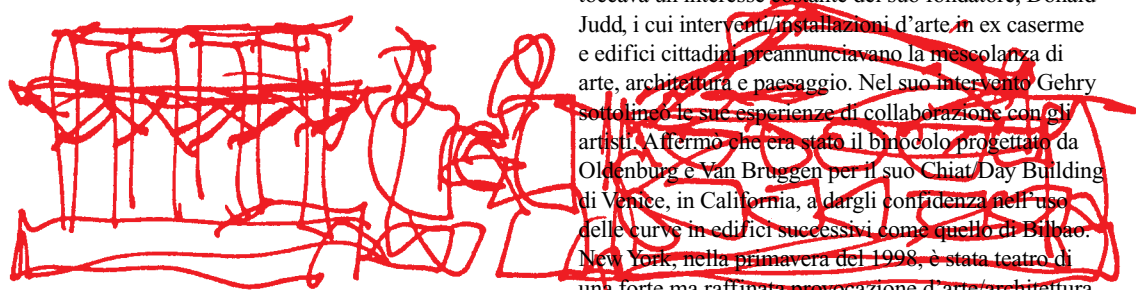
Testo di Dana Hutt *Text by Dana Hutt*

In queste pagine: particolare del binocolo progettato da Oldenburg e Van Bruggen per il Chiat/Day Building di Venice, in California, progettato da Frank Gehry, e schizzo progettuale dell'edificio. Un esempio eccellente di fusione tra arte e architettura che diede a Gehry confidenza nell'uso delle curve in edifici successivi come quello di Bilbao.

On these pages: detail of the telescope designed by Oldenburg and Van Bruggen for the Chiat/Day Building in Venice, California, designed by Frank Gehry, and a project sketch of the building. An excellent example of art merged with architecture, which gave Gehry confidence in the use of curves in later buildings like the Bilbao Guggenheim.

“Che l'architettura si avvicini alla scultura e la scultura si avvicini all'architettura non costituisce una deviazione dal percorso evolutivo dell'architettura contemporanea”, Sigfried Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, 1967. A distanza di trent'anni, la profezia di Sigfried Giedion che vedeva nella scultura il futuro dell'architettura si è materializzata a Bilbao, nelle fluenti forme di titanio del Guggenheim Museum di Frank Gehry. Le imponenti, complesse curve e l'estatico spazio in trasformazione del torreggiante capolavoro di Gehry si sono dimostrati sconvolgenti. Gli architetti sono ritornati da Bilbao umili e ispirati. La fusione di architettura e scultura di Gehry, avvenuta in terre lontane, ha trasmesso onde d'urto tramite i media elettronici, ha allertato i pellegrini transplanetari e scatenato uno Zeitgeist che nel 1998 è rimbalzato negli Stati Uniti. Le ripercussioni di Bilbao continuano oggi in miriadi di modi. Nell'aprile 1998 un potente gruppo di artisti, architetti e accademici – tra cui Gehry, Jacques Herzog, Roni Horn, Robert Irwin, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen – si riunì a Marfa, nel Texas, per discutere sul tema “Arte e architettura”. Gli intervenuti rivelarono opinioni disparate e dissensi sul rapporto tra le discipline, segnati da un vivace battibecco tra Van Bruggen e Herzog sul posto dell'arte nel monumentale interno della Tate Gallery sul Bankside, di Herzog e de Meuron. Patrocinata dalla Fondazione Chinati, l'occasione toccava un interesse costante del suo fondatore, Donald Judd, i cui interventi/installazioni d'arte in ex caserme e edifici cittadini preannunciavano la mescolanza di arte, architettura e paesaggio. Nel suo intervento Gehry sottolineò le sue esperienze di collaborazione con gli artisti. Affermò che era stato il binocolo progettato da Oldenburg e Van Bruggen per il suo Chiat/Day Building di Venice, in California, a dargli confidenza nell'uso delle curve in edifici successivi come quello di Bilbao. New York, nella primavera del 1998, è stata teatro di una forte ma raffinata provocazione d'arte/architettura, con le opere recenti di Rachel Whiteread e Robert Irwin che giocavano sulle rispettive concezioni di forma e spazio architettonico. La Whiteread, la cui Casa del 1993 comprendeva il calco di cemento dell'interno di una casa a schiera londinese, ha collocato il calco in resina trasparente dell'interno di una torre d'acqua in cima a un edificio di Soho. Mutamenti di luce trasformavano colore e presenza di *Water Tower* (torre d'acqua), attirando l'attenzione sull'onnipresente ma troppo visto skyline newyorkese. Mentre *Water Tower* analizzava l'oggettività dell'architettura, l'installazione di garza in due parti concepita appositamente da Irwin per il Dia Center for the Arts (presentata nella primavera e nell'autunno 1998) reimmaginava lo spazio, infondendogli una luminosità misteriosa e una tacita, eterea bellezza. In *Prologue: x 183* e in *Excursus: Homage to the Square 3* (*Excursus*: omaggio al quadrato 3) ambienti di garza bianca traslucida

tesa erano sistemati in una griglia parallela alle pareti della galleria e morbidamente illuminati da tubi fluorescenti montati verticalmente e dalla luce naturale che entrava dalle finestre. L'installazione pareva rallentare la diffusione della luce e il processo di orientamento dello spettatore, suggerendo l'essenza stessa del trovarsi in uno spazio architettonico. Nell'agosto 1998 l'articolo di apertura della rivista *Architecture* riconosceva ufficialmente il profondo interesse attuale per la commistione di scultura e architettura. Ma il più importante di tutti gli avvenimenti di scultura/architettura dell'anno è stato la presentazione delle opere recenti di Richard Serra al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, inaugurata in settembre. Sei opere della stupefacente serie delle *Torqued Ellipses* (Torsioni di ellissi) riempivano il cavernoso magazzino ristrutturato da Frank Gehry in una vera e propria sinergia tra arte e architettura. Le nuove imponenti opere di Serra inoltre cancellano la distinzione tra spazio architettonico e vuoto scultoreo. Fatte di lastre curve di acciaio Cor-Ten (due lastre per ogni ellisse; tre per l'ellisse più esterna di una doppia ellisse) alte da tre e mezzo a quattro metri, spesso cinque centimetri e pesanti circa 20 tonnellate l'una, le *Torqued Ellipses* contengono uno spazio curvilineo che pare proiettarsi contemporaneamente all'esterno e all'interno. La faccia superiore e la pianta di ogni 'recipiente', come li chiama Serra, sono entrambe ellissi perfette dello stesso raggio, sfalsate una rispetto all'altra, che danno luogo a uno spazio obliquo e ricurvo trasformato da ogni movimento dello spettatore. Questa complessa qualità spaziale non ha precedenti in scultura, nella ceramica e in architettura. Curiosamente l'ispirazione iniziale di Serra per la serie ha origine nell'architettura barocca: San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini a Roma. Tuttavia la realizzazione a scala reale delle *Torqued Ellipses* è stata possibile solo grazie alla più moderna tecnologia: il programma informatico CATIA, utilizzato anche per costruire il Guggenheim Museum di Bilbao. Lo stesso ingegnere aerospaziale che ha lavorato con Gehry ha assistito Serra nella creazione di immagini schematiche tridimensionali e nel calcolo delle posizioni e degli angoli cui piegare le lastre d'acciaio. Le *Torqued Ellipses* sono a pieno titolo prodotti del nostro tempo, cose che possono realizzarsi solo oggi. Dove arriverà questo percorso di scultura/architettura? Evidentemente il futuro di queste ricerche è nelle mani della prossima generazione di architetti, artisti e designer, che metterà ulteriormente alla prova i limiti dell'evoluzione delle tecnologie e dei materiali, rimettendo in discussione le evanescenti definizioni di queste discipline, e continuerà a esplorare la sfera sempre più collaborativa dell'immaginazione.



In alto: *Water Tower* (torre d'acqua), opera di Rachel Whiteread. L'artista ha collocato il calco in resina trasparente dell'interno di una torre d'acqua in cima a un edificio di Soho, attirando l'attenzione sull'onnipresente skyline newyorkese. In basso: *Excursus: Homage to the Square 3* (Excursus: Omaggio al quadrato 3), la seconda installazione di garza concepita appositamente da Robert Irwin per il Dia Center for the Arts (presentata nell'autunno 1998). L'installazione pareva rallentare la diffusione della luce e il processo di orientamento dello spettatore, suggerendo l'essenza stessa del trovarsi in uno spazio architettonico.

Top: Water Tower, a work by Rachel Whiteread. The artist situated the transparent resin copy of the interior of a water tower at the top of a building in Soho, catching attention on the omnipresent New York skyline. Bottom: Excursus: Homage to the Square 3, the second installation in gauze specially conceived by Robert Irwin for the Dia Center for the Arts (presented in the autumn of 1998). The installation seemed to slow down the diffusion of light and the spectator's orientation process, suggesting the very essence of being in an architectural space.



“That architecture is approaching sculpture and sculpture is approaching architecture is no deviation from the development of contemporary architecture” – Sigfried Giedion, Space, Time and Architecture, 1967 Thirty years after Sigfried Giedion foresaw sculpture as the future of architecture, it fully materialized in Bilbao, Spain, in the fluid titanium forms of Frank Gehry’s Guggenheim Museum. The huge, complex curves and ecstatic transmuting space of Gehry’s towering achievement was astonishing. Architects came back from Bilbao humbled and inspired. While Gehry’s architecture/sculpture fusion occurred on distant soil, it sent shockwaves through the electric media, beckoned to transglobal pilgrims, and let loose a Zeitgeist that ricocheted around the U.S.A. in 1998. The repercussions of Bilbao continue today in myriad ways. In April 1998, a high-powered panel of artists, architects, and academics — including Gehry, Jacques Herzog, Roni Horn, Robert Irwin, Claes Oldenburg, and Coosje Van Bruggen — convened to discuss “Art and Architecture” in Marfa, Texas. The panelists revealed disparate, dissenting views on the relationship between disciplines, marked by a heated exchange between Van Bruggen and Herzog about the place of art in the monumental interiors of Herzog and de Meuron’s Tate Gallery at Bankside. Sponsored by the Chinati Foundation, the event addressed an abiding concern of

the color and presence of Water Tower, drawing attention to the omnipresent, yet overlooked feature of the New York skyline. While Water Tower examined the objectness of architecture, Irwin’s two-part site-specific scrim installation at the Dia Center for the Arts (presented in the spring and fall of 1998) reimagined space, infusing it with mysterious light and a hushed ethereal beauty. In Prologue: x 183 and Excursus: Homage to the Square 3, rooms of tautly stretched translucent white-scrim walls were arranged in a grid parallel to the gallery walls and softly lit by vertically mounted fluorescent bulbs and daylight from existing windows. The installation appeared to slow the suffusion of light and the process of situating yourself, suggesting the very essence of being in architectural space. In August 1998, the cover story of Architecture magazine formally acknowledged the current fascination with merging sculpture and architecture. The greatest of all the year’s sculpture/architecture events was the presentation of Richard Serra’s recent work at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, which opened in September. Six works from his awesome Torqued Ellipses series filled the cavernous Frank Gehry-renovated warehouse in a true synergy of art and architecture. Serra’s huge new works further blur the distinction between architectural space and sculptural void. Formed by curved plates of Cor-Ten steel (two plates for a single ellipse; three for the outer ellipse of a double ellipse) that are 11 to 13 feet high, 2 inches thick and weigh approximately 20 tons a piece, each Torqued Ellipse contains curvilinear space that appears to lean in and out at the same time. The topmost edge and footprint of each ‘vessel’ (to use Serra’s term) are both perfect ellipses of the same radius that are placed off angle to one another, resulting in slanted, canted space that, to the viewer, shifts with each movement. This complex spatial quality is unprecedented in sculpture, ceramics, and architecture. Ironically, Serra’s initial inspiration for the series came from Baroque architecture: Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane in Rome. However, the full-scale realization of the Torqued Ellipses was only made possible by state-of-the-art technology: the CATIA computer program — which was also used to build the Guggenheim Museum Bilbao. The same aerospace engineer who worked with Gehry assisted Serra to create three-dimensional schematic renderings and calculate the positions and angles at which to bend the steel sheets. The Torqued Ellipses are thoroughly products of our time-work that could only happen now. How far can this sculpture/architecture trajectory go? Clearly, the future of these investigations is in the hands of the next generation of architects, artists, and designers, who will further test the limits of evolving technologies and materials, reconsider the blurring definitions of these disciplines, and continue to explore the increasingly collaborative realm of the imagination.

Chinati’s founder Donald Judd, whose art installations/interventions in former army barracks and town buildings presaged the melding of art, architecture, and landscape. In his talk Gehry highlighted his previous interactions with artists. He said it was the Oldenburg-and-Van Bruggen-designed binoculars of his Chiat/Day Building in Venice, California, that gave him the confidence to use curves in subsequent buildings like Bilbao. New York was the site of powerful, yet subtle art/architecture provocation in the spring of 1998, as recent works by Rachel Whiteread and Robert Irwin played with respective notions of architectural form and space. Whiteread, whose 1993 House comprised a full-size concrete cast of the interior of a London row house, placed a clear resin cast of a water tower interior atop a Soho building. Changes in light altered

Frei Otto

Se osserviamo il principio della costruzione leggera da un punto di vista puramente fisico notiamo chiaramente che esso rappresenta il criterio di selezione fondamentale del mondo naturale. Questo principio finora non è stato quasi mai studiato con precisione scientifica, cosa che d'altra parte ha probabilmente una ragione storica. Il punto di vista che tutto ciò che è vivente debba essere perfetto e dunque non migliorabile porta infatti alla conclusione che le creature viventi e i loro elementi costitutivi siano costruzioni ideali, non suscettibili di alcun miglioramento e in grado di espletare in maniera ottimale le loro funzioni.

La creazione del Creatore sarebbe dunque qualcosa di ideale, e quando un essere vivente rappresenta indubitabilmente il coronamento del creato viene anche a cadere qualsiasi occasione per un esame oggettivo.

Questo punto di vista, che si è diffuso senza sostanziali variazioni in tutto il mondo e che viene sostenuto tra l'altro da scienziati degni di rispetto, oggi non può essere più considerato esaustivo: e questo non solo perché in molti campi l'uomo crea con l'ausilio della tecnica prodotti che dal punto di vista fisico sono superiori a quelli della natura vivente, ma anche perché la conoscenza dei meccanismi evolutivi ha compiuto nel frattempo dei passi in avanti.

La natura vivente non crea esseri 'perfetti'. In essa non è possibile intravedere delle finalità ultime che facciano riconoscere una tensione immediata verso uno stadio ottimale. La natura vivente non si evolve verso il meglio come accade per esempio alla tecnica, in cui il prodotto valido conquista un proprio mercato indipendentemente dal fatto che sia completamente nuovo o che sia soltanto il miglioramento di un oggetto esistente.

La natura vivente conosce solamente la legge della selezione del più adatto alla vita. Non è il migliore a 'sopravvivere', ma è il meno adatto alla vita, il relativamente più debole a soccombere. Si tratta di qualcosa di fondamentalmente diverso. Alcune espressioni ampiamente citate a proposito della sopravvivenza del migliore ("The survival of the fittest", la sopravvivenza del più adatto) sono radicalmente false, anche se rispetto a intervalli di tempo lunghi sembrano corrette. L'eliminazione del meno adatto alla sopravvivenza non implica ancora, in sé, alcuna evoluzione verso una condizione ottimale. Così le mutazioni casuali possono apparire soltanto "prive di senso" se finiscono per indebolire la capacità di sopravvivere dell'essere vivente che ne è affetto. La mutazione dunque finisce per diventare un ostacolo insormontabile. Anche nel campo delle attività umane si registra lo stesso principio di selezione in senso negativo. In primo luogo nelle competizioni troviamo il metodo, molto diffuso anche se non altrettanto sensato, di giungere a una valutazione attraverso

l'eliminazione progressiva di tutte le prestazioni insufficienti (*knock-out* nello sport o fasi eliminatorie nei concorsi artistici e di architettura). Nel campo delle attività umane esiste tuttavia anche una selezione in senso positivo, attraverso la quale si cerca di trovare o di produrre la migliore prestazione, il miglior prodotto. I prodotti che vengono ricercati sistematicamente attraverso questa selezione positiva hanno un aspetto diverso da quelli che sopravvivono a un processo di selezione negativa.

La selezione positiva è veloce e orientata allo scopo. Quella negativa, che deriva da infinite mutazioni generate dal caso, è complicata, priva di scopo e tuttavia può condurre in intervalli di tempo molto lunghi a uno "stadio ottimale". Possiamo concludere che per quanto l'espressione "survival of the fittest" sia ambigua, tuttavia la continuità della selezione negativa spinge al raggiungimento di valori medio-alti nella tecnica e nella cultura e a prestazioni più elevate nella natura vivente, grazie alla lunga durata dell'evoluzione e allo 'spreco' (di semi, di mutazioni, di esseri viventi, di specie). Anche se oggi riteniamo di sapere che gli individui e i loro elementi sono 'leggeri' in misura estremamente differenziata, che non si trovano al primo ma all'ultimo di diversi gradini evolutivi e che sono molto lontani, anche se a livelli diversi, dalle loro forme ideali, tuttavia la cultura del nostro mondo civilizzato resta fedele al punto di vista tradizionale che la natura non sia migliorabile.

Anche se riconosciamo che la natura vivente non può impiegare da sola tutte le materie e gli elementi che sarebbero necessari semplicemente perché essa non sarebbe in grado di realizzare molte cose (come per esempio la ruota), tuttavia continuiamo a pensare che gli esseri viventi esistenti in natura siano arrivati a un grado di perfezione ideale. La verità è che molte creature appartenenti alla natura vivente rappresentano costruzioni leggere assolutamente estreme, anche se sappiamo che dal punto di vista tecnico esse non sono ancora arrivate a uno stadio ideale.

Le attuali cosiddette "strategie evolutive", che imitano l'evoluzione biologica, hanno delle possibilità di successo solo quando, utilizzando i computer, si preoccupano di simulare e in parte anche di mettere alla prova un grandissimo numero di varianti. In questo senso il metodo può condurre non solo alla selezione negativa ma anche alla selezione positiva, solo tuttavia se si riescono a formulare i criteri per stabilire ciò che è positivo. Un problema fondamentale che riguarda l'impiego delle strategie evolutive è l'enorme numero di ottimizzazioni tecniche possibili richiesto in genere dai computer più potenti finora realizzati. La strategia può riuscire se i campi di intervento sono circoscritti e se le ottimizzazioni vengono impiegate soltanto per l'individuazione di livelli di

LA NATURA COME MODELLO ON NATURE, THE MODEL

LA NATURA COME MODELLO

ottimizzazione parziali. Chi voglia conoscere davvero gli esseri biologici li studierà e predisporrà dei modelli per spiegare la selezione negativa opportunistica che avviene per piccoli passi. La costruzione di questi modelli e l'applicazione del principio della costruzione leggera all'ambito della vita presentano spesso delle difficoltà. Davanti all'enorme complesso di ricerche da compiere ci si è dovuti finora arrendere, perché le analisi da sole non conducono all'obiettivo. Soltanto comprendendo quei processi sistematici attraverso i quali la natura vivente, le sue specie e i suoi individui hanno avuto origine ed esaminando la totalità della natura con tutti i suoi biotopi e sistemi ecologici si può arrivare ad averne una visione più attuale.

Gli esseri umani creativi, come gli artisti, gli inventori e gli ingegneri, conoscono il percorso tecnico-artistico che permette di realizzare oggetti artificiali. Questo percorso conduce direttamente alle conoscenze. Noi lo definiamo "il percorso inverso", inverso in relazione alla natura vivente o ai tentativi di imitare quest'ultima. Ciò che contraddistingue il percorso inverso non è l'imitazione della natura, ma lo sviluppo della tecnica fino all'ottenimento di risultati che possano essere confrontati con quelli della natura. Infatti la ricerca delle conoscenze non parte dalla giungla costituita da dieci milioni di specie che presentano oltre un miliardo di elementi costruttivi ognuno con una forma differente, ma percorre la strada della tecnica passo dopo passo. Continuiamo a sviluppare costruzioni leggere come sempre, e addirittura ancora più di quanto sia probabilmente necessario. Se ne sviluppano anche quando non ve n'è alcuna reale necessità.

Se ricerchiamo i processi fisici spontanei che danno forma e creano ogni oggetto 'leggero', come pneumatici, tende, conchiglie o ramificazioni, troveremo spesso (anche se non sempre) non soltanto forme simili a quelle tipiche della natura, ma anche oggetti realmente paragonabili e con prestazioni paragonabili. Attraverso uno sviluppo indipendente si ottengono oggetti prodotti e quindi verificati che hanno significato sia nel campo della natura sia in quello della tecnica. Così possiamo stabilire il grado del loro sviluppo e spesso anche quello del processo di ottimizzazione che li ha preceduti.

Il "percorso inverso" porta alla conoscenza del grado evolutivo. In ogni caso la prova del raggiungimento di uno stadio di sviluppo insuperabile in quanto assoluto potrebbe non essere ottenibile.

Il pensiero della totalità della natura vivente, dei biotopi e dei sistemi ecologici di cui l'uomo e la tecnica rappresentano parte integrante e al cui interno l'uomo, pur essendone perfettamente capace, rinuncia ad annientare individui viventi

e specie, è del tutto nuovo. Esso corrisponde alla nostra epoca e non appartiene, dal punto di vista biologico-evolutivo, alla natura dell'uomo. Il principio della costruzione leggera, la creazione di forme portanti di oggetti leggeri animati è la forza principale che spinge allo sviluppo di una nuova tecnica, che non può essere più soltanto considerata come un'arma del genere *Homo sapiens* contro tutti gli altri esseri viventi. Il pensiero che le creature della natura, in particolare le creature viventi, siano dei modelli ha sempre animato molte persone. Esso è la base di numerose religioni: "Dio ha creato il mondo e con esso le piante, gli animali, gli uomini. Ciò che Dio ha creato è incontrovertibile e perfetto. La creatura più perfetta – l'uomo – è fatta a sua immagine e somiglianza".

È certo che la maggior parte degli esseri viventi ha alle spalle una lunga storia evolutiva e a causa di questa lunga eliminazione dei meno efficienti si potrebbe pensare che essi siano giunti allo stadio ottimale. Molti esseri viventi, come alcuni organismi unicellulari (per esempio i batteri, i radiolari o le diatomee), nella prima fase della loro storia evolutiva hanno già raggiunto un alto grado di perfezione e da allora sono mutati poco o per nulla. Sono sopravvissuti per milioni di anni, ma si distinguono per la grande capacità di adattamento al loro ambiente e in particolare agli esseri viventi che li ospitano. Tuttavia la maggior parte degli esseri viventi "altamente sviluppati" è ancora a metà della sua evoluzione.

Molti degli organismi viventi esistenti rappresentano sistemi notevolmente complessi. Fino a che punto essi siano 'leggeri' è difficile da stabilire allo stato attuale, anche ricorrendo ai migliori metodi di analisi. L'uomo ha sempre utilizzato oggetti che facevano parte della natura vivente, come legno, capelli, tendini, ossa, pelli, gusci. Accanto agli oggetti della natura inanimata (le pietre e la terra) essi hanno costituito la base di ogni tecnica. Se tuttavia davvero tali materie e prodotti della natura siano serviti da modello per le invenzioni della tecnica è una questione che può essere chiarita solo difficilmente, e comunque non lo sarà mai in maniera convincente. A questo proposito può essere poco rilevante sapere se nel passato l'imitazione dei prodotti della natura fosse considerata auspicabile, 'legale' o disprezzabile.

Dal punto di vista odierno l'imitazione degli organismi viventi non è frenata da alcun tabù. È vero piuttosto il contrario: una nuova scienza, la bionica, cerca i propri fondamenti nella volontà di imparare (finalmente) qualcosa dalla natura vivente. L'imitazione degli organismi viventi deve confrontarsi soprattutto con ostacoli oggettivi, poiché esse sono costruite in una maniera inimitabile dal punto di vista della complessità

tecnica e richiedono un'alta quantità di energia per essere prodotte, senza trascurare che molti prodotti tecnici possiedono capacità prestazionali superiori a quelle di qualsiasi modello possibile. Non vi è alcun ostacolo tecnico che abbia impedito all'uomo di imparare a volare già molto tempo fa. Il modello (gli uccelli) esisteva già, così come materiali leggeri e uomini dotati di intelligenza. I primi tentativi di volare coronati da successo si tradussero in veicoli che erano davvero leggeri come l'aria (i palloni aerostatici) e per i quali non esisteva in natura alcun modello. I più famosi tentativi di imitare gli uccelli avvenuti nell'antichità e nel Medioevo fallirono invece completamente. I più moderni velivoli leggeri, i deltaplani e i parapendio, avrebbero potuto essere realizzati già cinquecento anni fa. La tecnologia delle barche a vela, con i suoi tessuti in fibre naturali e le sue funi, l'avrebbe reso possibile.

Le storie che si sentono spesso raccontare secondo cui gli ingegneri e gli architetti del XIX secolo avrebbero imitato nelle loro invenzioni gli organismi viventi hanno raramente trovato conferma in studi approfonditi (si pensi alla vicenda di Paxton e della foglia di ninfea che sarebbe servita da modello per il Palazzo di cristallo). Questi racconti furono inventati perché l'imitazione di modelli provenienti dalla natura vivente è più facile da comprendere della creazione dal nulla di un oggetto tecnico o artistico.

La tecnica era indirizzata contro la natura, non la assumeva come modello. I modelli naturali possono essere assunti soltanto in seguito, quando la costruzione leggera viene sviluppata dal punto di vista tecnologico fino all'apparire di un'affinità con la natura vivente o, in altre parole, fino a quando le leggi della natura non rendono visibili forme simili. Se i tecnici vogliono considerare intenzionalmente gli esseri viventi come modelli, allora una premessa indispensabile diventa la capacità di rispondere alla domanda: che cosa c'è di veramente ottimale negli esseri viventi presi a modello?

Può essere di aiuto analizzare per prima cosa quali prodotti della natura siano solidi, quali leggeri e quali entrambe le cose insieme. È indispensabile ricorrere ad analisi scientificamente fondate, che interessino i materiali impiegati e soprattutto i processi fisici che danno origine alla forma. Quanto poco la natura sia servita da modello lo mostra la storia. Le grandi invenzioni dell'umanità (come il martello, il coltello, la ruota, i tessuti e molte altre) non erano modellate su nessun essere vivente.

Una ragione potrebbe essere costituita dal fatto che la natura vivente è così complicata da renderne lo studio davvero difficile. Un'altra ragione può essere invece che l'uomo tende, come risultato della sua evoluzione biologico-genetica, ad apprendere soltanto dai propri simili.

Sembra che i cuccioli appartenenti alle specie animali più intelligenti apprendano quasi esclusivamente dai genitori o dagli animali che costituiscono il loro punto di riferimento, mentre gli adulti apprendono solo dagli individui della stessa specie. Le creature estranee alla specie non vengono considerate interessanti. Un tecnico che osservi la natura vivente rimane sbalordito di fronte a esseri che muoiono così rapidamente e sono allo stesso tempo delicati, complicati, difficili da imitare ed estranei. Un biologo che osservi la tecnica rileverà invece in ogni cosa l'imperfezione dell'agire tecnico. Entrambi riconoscono, oggi in misura crescente, che gli oggetti tecnici e biologici non sono gli unici punti di arrivo ipotizzabili, ma soltanto tappe brevissime nel fluire di un unico sviluppo tecnico-biologico privo di qualsiasi finalità evidente.

Looked at from a physical point of view, the principle of lightweight construction is obviously the essential selection criterion in living nature. It has not yet been investigated with scientific thoroughness. The reason for this can perhaps be found in history. The view that all that lives is perfect, i.e., that it cannot be improved, has led to the opinion that living objects and their elements are ideal constructions which cannot be further improved since they fulfil their functions optimally. The creation of the creator is said to be ideal. If an object is considered the crown of creation beyond any doubt, there is no reason to contest it.

It is true that this view of the ideal picture continues to be widespread, being supported even by serious scientists. Today, however, it cannot be maintained without restrictions, not only because in many fields man clearly produces products with the help of technology which, looked at physically, are superior to those of living nature, but also because of a deeper knowledge of the mechanisms of evolution. Living nature does know any 'perfect' objects. No far-off targets can be recognised which would point to a direct attainment of the optimal, and living nature does not evolve towards the better, as can be observed in technology, where the effective product will conquer a market, irrespective of whether it is completely new or only an improvement on an existing product. Living nature only knows a selection of the non-viable. It is not the better that 'survives', but what is not fit for life and is relatively weak will perish. This is something quite different. The often quoted phrase of the survival of the best or "the survival of the fittest" is fundamentally wrong, even though, if seen within larger periods, it looks as if it were right. The exclusion of the non-viable does not signify an evolution in the direction of an optimum. Thus, 'absurd' chance mutations will perish only if they rob beings of their viability, provided they

have got one: in this case the mutation must be a real obstacle.

In the sphere of human activity a negative selection also exists. One of them is, for example, the method, which although wide-spread is not really meaningful, namely, when people in a competition are gradually removed because of insufficient performance (elimination in sports, art and architectural competitions).

In the sphere of human activity a positive selection is possible where the best performance, the best product, are pointedly researched or help to develop these. Products which are researched systematically for positive selection look different from those which remain after a negative selection.

Positive selection is rapid and target-oriented. Negative selection from innumerable mutations generated by chance is lengthy, airless; yet, over a long period of time it may bring about 'optimisation'.

We may state that: even though the phrase "survival of the fittest" is misleading, it has as a consequence a steady negative selection in human technology and culture, bringing about a sophisticated medium; in living nature an evolution towards capability is promoted because of the long time evolution takes and because of the 'waste' (of seeds, mutations, being and of species). Although today we may think we know that individuals and their elements are "light/lightweight" in a very different manner, that they have reached not only one but rather different stages of development, being at differing distances from possible ideal forms, the culture of our civilised world still remains true to the traditional view that nature cannot be corrected. Even though we recognise that living nature is not yet capable of using all building materials and elements which are required – among others it did not provide us with the wheel – we still are of the opinion that the objects of living nature are ideally optimised. It is true, indeed, that many objects of living nature represent extreme lightweight constructions, but we also know that they are not yet ideal in a technical sense.

So-called evolution strategies imitating biological evolution will have a chance only if innumerable variants can be simulated by computer, evaluating them in part. The method might lead us not only to negative selection, but also to a positive one, but only if we succeed in defining the criteria of what is positive.

A major problem in applying evolution strategies is the enormous variety of possible technical optimisation which would be asking too much of even the most powerful computer today. Such a strategy can succeed only if the problems viewed are taken from a small field and if optimisations are used for finding a partial optimum. Those really wishing to get to know biological

objects will study them, looking for explanatory models of the opportunistic negative selection by little steps. This is often difficult, especially with respect to the relevant constructions and the principle of lightweight construction in the sphere of life.

In view of the enormous amount of investigations to be carried out the idea was quickly given up, because analysis alone will not bring us to the target. Only if we understand those systematic processes through which living nature, along with all the species and individuals, have merged and in the context of the whole nature with its biotopes and ecological systems, will a more updated understanding of nature be made possible. Individuals working creatively, artists, inventors and engineers, know the technical-artistic way of developing man-made objects. This path leads to findings. We call it the "other way round", i.e., in reverse in relation to living nature or with respect to the attempts to imitate nature. It is characterised not by the imitation of the model nature, but by further development of technology until it is possible to compare results.

We do not start by trying to find a path through the jungle of ten million species with over a thousand million differently formed construction building elements in order to derive some findings; rather, the technical path is taken step by step. We continue to develop lightweight construction as in the past, and even more than perhaps appears necessary at first glance.

Development continues even though there are no real problems to be solved. When we search automatically for physical processes, which form objects and make them, for those very 'light' objects, such as tyres, shells and branches, we will often (but not always) find not only similar focuses as known from nature, but also really comparable objects with comparable capabilities. What we get are our proper objects emerging by independent development, which can therefore be tested and are relevant both in nature and in technology. In this manner it is possible to determine the degree of their development and often also of their optimisation processes. The "other way round" brings us knowledge of the degree of evolution. The proof that one development stage which cannot be surpassed has been reached will, however, hardly be possible.

Looking at living nature as a whole, at biotopes and ecological systems of which man and his technology are an integral part, where man, although able to easily exterminate individuals and species, does not do so, this is a completely new idea. This idea fits into our era. From the point of view of biological evolution it does not fit into the nature of man. The principle of lightweight construction, the creation of load-bearing forms of easily moved objects, is the main motivating force behind the

ON NATURE, THE MODEL

evolution of a new technology which can no longer be considered a weapon of the species *Homo sapiens* against all other beings. The idea that the objects of nature, especially objects of living nature, can be taken as a model has always moved many people. It is the basis of many a religion: "God created the world with it plants, animals and man. What God created cannot be doubted, it is perfect. And the most perfect being – man – is made in his image".

It is certain that most biological objects can look back on a long evolutionary history, and because of this long selection of the less effective they may be considered optimised. Many biological objects, such as a few unicellular organisms (bacteria, radiolarians, algae, etc.) had reached a high degree of perfection already in their early developmental history, changing hardly or not at all ever since. They have lived for millions of years, distinguishing themselves mainly by a very high adaptability to their surroundings and in particular to their hosts. Most of the "higher development" beings are, however, just in the middle of their development. Many of the organisms living today are extremely complex systems. How far they can be considered "light/lightweight" can be determined only insufficiently by our present methods of analysis. Man has always used objects of living nature, such as wood, hair, tendons, bones, hides and shells. Apart from the objects of the sphere on inanimate nature, stones and earth, they have served as the basis of technology. Whether, however, such substances and objects of nature have really ever served as models to be imitated in technical inventions, will probably hardly be answered, or rather, never. It is only of marginal interest to know whether the imitation of objects of nature was considered desirable, 'legal' or despicable at any point in time.

Seen from our modern point of view there is no taboo against the imitation of living constructions, quite the contrary. A new science, bionics, is presently trying to establish itself with the declared aim to (finally) learn from nature.

To imitate living constructions will meet at the most with practical resistance, especially since living constructions are technically built in so complicated a manner that it is impossible to imitate them, requiring lots of energy for their production, but also because many technical products have reached already higher capabilities than all possible models.

There has been no technical reason why man should not have been capable of flying earlier. The model bird was there, as were lightweight material and clever people. The first really successful experiments in flying were made with aircraft that were lighter than air, i.e. balloons, which have no model in nature. The famous attempts to imitate the flight of birds in antiquity

and in the middle ages invariably failed.

The most modern lightweight aircraft, hang-gliders and paragliders, could have been built at least 500 years ago. This would have been made possible thanks to the technology used in sailing ships with their extremely strong natural fibre fabrics and cables.

The stories so often repeated according to which the constructors and architects of the 19th century had taken living structures as their direct model for their inventions can hardly be substantiated if looked at closer (for example in the story of Paxton and the waterlily leaf serving him as the model of the Crystal Palace in London). The stories were invented mainly because it is easier to understand the process of imitation of models from living nature than the process of inventing technical or artistic objects.

Technology was directed against nature, it did not take nature as a model. Natural models may be claimed only if lightweight construction is developed technologically until a common feature with living nature becomes visible or, in other words, until natural laws make visible similar forms.

If technicians want consciously to take living nature as a model then they must answer the following question: what is really optimal in the living objects taken as a model?

It may help to first analyse which objects of nature are strong and light/lightweight or both at the same time. Analyses, founded scientifically, are indispensable. Questions about the materials used and above all about the physical processes in the emergence of forms are part of such an analysis. History best proves how little the model nature was exploited. No biological objects served as a model of the great inventions of humanity (such as the hammer, knife, wheel, the woven cloth, the bow, etc.).

One reason may reside in the fact that living nature is so very complex that it is difficult to really get to know it. Another reason may be that because of his biological-genetic evolution man will only learn from his own kind.

It also appears that the young of intelligent animal species learn nearly exclusively from their parents of references to animals, adult animals only from their peers. Objects of another origin are not considered usable.

A technician observing living nature just cannot grasp living objects which die so quickly, are so sensitive, so complex and both so inimitable and strange. A biologist looking at technology sees how imperfect technical activity is.

Both recognise today that technical and biological objects will never be the only thinkable optima, but only short-term stations in a flow of unique biological-technical developments, without a recognisable target.

LA
NATURA
COME
MODELLO
ON
NATURE,
THE
MODEL



Günther Uhlig

Scenario

Nel suo romanzo *Norma* il giovane scrittore russo Vladimir Sorokin racconta la storia dell'evoluzione di un caso normale. Lo scenario opprimente del libro, che racconta una normalizzazione sociale in un primo tempo dispotica e successivamente interiorizzata, è dominato dalla disintegrazione. Con la più grande rassegnazione si mangia il pane quotidiano chiamato 'norma' e si seguono i poliziotti senza fare domande, ma nel frattempo dominano il caos, il vandalismo e il crimine, cioè in termini sociologici la disgregazione totale. Questo cinico regolamento dei conti con il socialismo reale rappresenta anche il giudizio più caustico sugli esiti di quella che certamente è stata l'illusione più potente del secolo: la razionalizzazione. Il risultato non poteva essere peggiore. Norma ed eccezione, docile adeguamento e aberrazione totalmente deviante si sono adattati l'uno all'altro in una società che riusciva a stabilizzarsi da sola.

La norma e l'architetto libero

Già all'udire la parola 'norma' gli architetti si arrabbiano. La norma sarebbe sinonimo di prescrizione, serie, griglia, e in fin dei conti uno slum estetico che ha prodotto la lastra prefabbricata. Gli addetti ai lavori citano spesso l'episodio dell'architetto che collaborava con Gehry alla realizzazione del complesso Zollhof di Düsseldorf il quale, invitato a far riferimento alla DIN (Deutsche Industrie Norm), si chiedeva come riuscire a parlare con questa "Mrs. Dean". In maniera simile bisognerebbe aggirare i Diktat delle norme. La deregulation rende liberi!

Modernizzazione e norma

Sarebbe sbagliato relegare nel dimenticatoio della storia, insieme al disastro fatale rappresentato nel romanzo di Sorokin dallo stadio finale a cui porta la normatività, anche i principi della norma e della razionalizzazione, come raccomandano non solo certi progettisti dalle vedute limitate ma anche alcune teorie postmoderne.

Una volta svincolatasi dalla tradizione, l'architettura moderna è stata costretta a fondarsi su standard propri. Essa ha dovuto creare da sé tutto ciò che è norma. Poiché insieme alla tradizione è andato perduto anche il suo contesto relativizzante, la razionalità strumentale e quella tecnica si sono liberate dalle catene e sono corse via al galoppo rendendosi autonome, per venire tuttavia raggiunte, durante il loro cammino pieno di successi, dalle prescrizioni amministrative tendenti all'uniformazione e dalle investiture ideologiche che ancora si sovrapponevano alle pure funzioni tecniche. La storia della prefabbricazione, nel socialismo reale così come in Occidente, costituisce l'esempio più noto di questo processo. Non si

trattava soltanto di costruire residenze, ma dell'autoaffermazione della politica di Stato e della legittimazione delle grandi istituzioni preposte alla fornitura di abitazioni. I messaggi della modularità e della trasparenza non furono più ascoltati, il loro senso andò perduto e i canali di comunicazione vennero chiusi. La tecnocrazia liberatrice divenne un pericolo per l'ambiente. Per diminuire il ricorso autodistruttivo a risorse esterne limitate e alle persistenze dell'età premoderna, con le quali per un certo periodo la modernità aveva potuto alleviare l'impatto del proprio agire, nuove teorie più recenti puntano sul processo di guarigione ottenuto attraverso la riflessione su se stessa di una modernità modernizzata. Questo significa anche che l'architettura non può continuare a fare riferimento alla natura e alla tradizione sociale, ma deve creare sempre più autonomamente i presupposti per la propria esistenza. Ciò può riuscire soltanto se essa segue un percorso di riflessione su se stessa, perché per poter risolvere i problemi che derivano dalla modernizzazione sociale essa deve poter contare solo sulle proprie capacità. I sociologi Giddens e Beck hanno elaborato in maniera particolarmente approfondita questa tesi. "Tecnologie intelligenti" e "comunicazione della forza produttiva" sono le componenti della nuova modernizzazione che riflette su se stessa. Questo indica, all'interno del contesto in cui ci muoviamo, che nel campo di mediazione estetica dell'architettura, e in ogni caso negli ambiti tecnici dei materiali e delle strutture, è necessario continuare a utilizzare le definizioni normative. A questo si aggiungono le specificità dell'architettura in quanto arte utilitaria. Mentre la letteratura e le arti figurative hanno infatti come contenuto fondamentale la deviazione dalla normalità e l'individualismo, l'architettura deve muoversi piuttosto di volta in volta nell'ambito della normalità e renderla leggibile.

L'oggettività della norma

Questa specificità ha spinto verso l'impiego dell'architettura come strumento di mediazione estetica della riforma e della normatività. Il collegamento più celebre tra architettura e programma è quello istituito dal Bauhaus di Dessau. Il design del Bauhaus, all'origine del catalogo di norme costruttiviste, viene visto ai nostri giorni spesso soltanto come qualcosa di funzionale all'affermazione di una produzione industriale in espansione. Il risvolto politico dell'estetica della Nuova Oggettività è stato invece quasi dimenticato: i perdenti non hanno alcun diritto di parola. L'inserimento della funzionalità dei prodotti standardizzati all'interno di una didattica della "messa a punto dell'individuo" come lavoratore funzionale crea dei vantaggi di smascheramento. Il funzionalismo viene smascherato come agente del



“controllo naturale dell’uomo”, come affermazione del fordismo, come un sinonimo della catena di montaggio e della normalizzazione culturale. Questa considerazione semplicistica *expost* è naturalmente del tutto sterile, perché nasconde le potenzialità cognitive e motivazionali che questa prima fase del razionalismo ha donato alla vita quotidiana dell’età premoderna. Altrettanto privo di senso è il successo frenetico delle neoavanguardie, che di volta in volta ripropongono i traguardi formali della serialità e dell’articolazione dello spazio per addizioni successive. A quest’ambito appartiene il progetto, o almeno la speranza, di una società diversa, di una società come quella ipotizzata dai protagonisti del Bauhaus che, eliminando privilegi e gerarchie, si evolve verso una struttura senza gradini in un’alternanza di autodefinizione e autocorrezione, e in cui l’eguaglianza è garantita dal consumo collettivo dei prodotti standardizzati. G.C. Argan ha evidenziato in maniera convincente i contenuti politici dell’ideologia del Bauhaus, in sé apparentemente apolitica. L’idealistico progetto di società del Bauhaus e la sua traduzione in un *continuum* spazio-temporale basato sul principio dell’addizione rappresentava comunque l’espressione estetica ideale per il ruolo storico che la socialdemocrazia attribuiva alla propria strategia del produttivismo e del capitalismo pianificatore. In questo senso la sorte del design del Bauhaus è strettamente collegata, dal punto di vista storico, con il mito della produttività e con il suo fallimento. Adolf Behne mostrava di aver compreso molto bene questo fatto quando, già nel 1930, derideva questo legame ed esortava gli architetti delle case a schiera a “non inseguire la monumentalità del nastro trasportatore”.

La normatività oggi
Svincolata da ogni legame storico con l’ambivalenza del progetto moderno, la norma tecnica ed estetica nel progetto autoriflessivo trova un nuovo significato, o meglio può procurarsi questo significato. Perché per la prima volta né l’architettura né la città sono imbrigliate dall’obbligo della riproduzione, o soggette a una legittimità universale. Nella società postindustriale (o meglio postfordista), esse non devono più imitare e anticipare le basi materiali della produzione, quelle della large scale, della catena di montaggio e del ritmo. L’architettura e la città possono servirsi degli oggetti storici, ricostruirli e trovare nuove forme di espressione. Chi cerca queste ultime concluderà tuttavia presto che l’architettura, già in ragione del suo carattere di “arte che crea il mondo” (per citare György Lukács), non può sottrarsi alle tendenze normalizzatrici delle società contemporanee, ma al contrario è divenuta un importantissimo agente di orientamento e di mediazione. La sociologia

definisce come ‘normativismo’ la totalità delle regole e degli interventi che puntano all’uniformazione del soggetto, indotta dall’interno o dall’esterno ed entro un campo di tolleranza che storicamente viene considerato normale. Questo concetto (post)moderno di normatività autoregolatrice presuppone, secondo il sociologo J. Link, la “moderna volontà di trasparenza della società nella rilevazione dei dati statistici e nella loro comunicazione attraverso i mass media”. Di fronte a questo compito si è posta anche *Domus*, individuando alcuni esempi di legami e di connessioni all’interno dell’architettura contemporanea e trasformandoli in occasione di dibattito. In concreto, tuttavia, noi cerchiamo di uscire dal circolo vizioso creato dall’architettura postfunzionalista: nel tentativo di sfuggire alla normatività tecnica e programmatica, percepita come noiosa e troppo oggettiva, si è puntato infatti sull’eccessivo, sull’eccentrico e talvolta anche sul sublime, con il risultato che spesso l’opera è finita sulla corsia sbagliata e addirittura, dopo aver varcato i confini della normalità, si è vista superare e raggiungere dalle auto che procedevano in senso inverso. In altre parole, e per concludere la metafora, restando imprigionata nella coda delle stranezze estetiche l’opera è ridiventata una poltiglia normale. O è diventata essa stessa norma?

Esempi
Una considerazione immediata: in questo numero non ci facciamo portavoce della tendenza ad andare controcorrente, né prendiamo come riferimento i nuovi sostenitori della tecnologia. Piuttosto intendiamo analizzare quale rapporto esista, nel progetto avanzato, tra la ricerca della norma e il suo superamento. Il nuovo Zollhof di Gehry, a nostro parere, non è stato studiato fino a oggi in maniera sufficientemente esaustiva. Il progetto è stato presentato e valutato in maniera troppo sbrigativa, e quando si trovava a uno stadio ancora incompiuto. È certamente vero che non si riscontra alcuna corrispondenza formale tra il trattamento degli interni e il rivestimento esterno di questo edificio funzionale, ma probabilmente essa non è stata neppure cercata. Ciò che intendiamo porre al centro del dibattito presentando questo progetto è la messa in scena del confronto tra design e arte, uno scontro da cui – secondo la tesi di Argan – il design non si è mai più ripreso dai tempi di Picasso e di Duchamp. Gehry salvaguarda interamente le regole di serialità di quello che potremmo chiamare il design del Bauhaus; le finestre traducono in musica il ritmo continuo di una serialità ordinaria e tecnologicamente banale, diventando un momento di un’allegoria d’avanguardia che, priva di riferimenti al contesto, non riconosce né un

inizio né una fine né l’inserimento di un dettaglio nell’insieme e che respinge qualsiasi attribuzione di significato. Allo stesso tempo, tuttavia, sia il complesso sia ciascuno dei tre edifici presi separatamente si comportano come una sola opera d’arte. Sottolineando la propria unicità ma ostinatamente improntati alla totalità, essi mettono in dubbio i modelli tecnologici funzionali, che padroneggiano e insieme travestono magistralmente. Non si tratta soltanto di un gioco: l’insieme di gesti è in sé giocoso, tuttavia coinvolge nel gioco l’osservatore, se non anche se stesso. Abbiamo scelto la casa di O. M. Ungers a Colonia non per motivi che hanno a che fare con l’innovazione, ma perché questo edificio si basa su una serie di riferimenti geometrici a se stesso di una coerenza raramente riscontrabile. La sublimazione degli obiettivi e dei mezzi avviene attraverso la loro intensificazione, non attraverso l’eliminazione anticipata dei loro vincoli. Non si sfugge alla cattiva normazione realizzando interventi particolari senza alcuna formalità. Non è agevole intraprendere questo difficile percorso di ricerca attraverso il concetto di universalità, a fianco del procedere delle linee e dell’adeguamento alle leggi oggettive della geometria; un percorso al termine del quale ci attendono come ricompensa la leggerezza e la naturalezza. Ungers tuttavia c’è riuscito. Il progetto successivo, caratterizzato dal logo Next21, rimanda al prossimo secolo e agli obiettivi perduti dell’architettura, cioè la capacità di essere anche architettura funzionale con valenze sociali. Con la distinzione in struttura portante, progettata per durare a lungo, e struttura secondaria, che muta invece abbastanza rapidamente, nell’architettura compare la differenziazione degli orizzonti temporali. Il supporto durevole – la tecnica – normalizza e allo stesso tempo libera l’involucro abitativo di media durata, costituendo una cornice di riferimento per gli arredi la cui vita è invece molto più breve. Abbiamo deciso di pubblicare questa idea che risale agli anni Sessanta perché, riformulata in Olanda nella maniera più coerente, è probabile che in futuro finisca per rientrare nella ‘normale’ edilizia residenziale. Il quarto esempio si presenta come un’occasione di confronto con i legami tradizionali e rituali dell’architettura, pur ammettendo che non sia ovunque facile trovarne come in India, dove Charles Correa ha realizzato a Bhopal la nuova sede del parlamento. Tuttavia il terreno dell’architettura del futuro non è soltanto quello del mondo disincantato e oggettivo dei paesi industrializzati dell’Occidente con la loro “barbarie positiva”, verso la quale ancora Walter Benjamin si mostrava riverente e la cui distanza storica ed eccessiva attenzione alla tecnica non hanno portato la sperata ventata di libertà.

Scenario
In his novel Norma, the young Russian writer Vladimir Sorokin tells the story of the advanced normal case. His stifling scenario of a formerly despotic set of social norms, which have in the meantime been internalised, is also dominated by the compulsory daily ration in the name of ‘norma’ and obey the militia men without question, but chaos, vandalism and crime hold sway in between. In sociological terms, there is a state of total disintegration. This cynical settling of accounts with social realism is also the angriest judgment on the results of probably the most powerful hope of the century: rationalization. The result cannot be worse. Norm and absence of norm, obedient adaptation and extremely deviant perversion combined forces in a self-stabilising society.

The norm and the free architect
The very word is enough to drive architects up the wall. Norm may be regulation, series, grid, or the finally aesthetic slum redeemed by prefabricated slabs. Insiders are fond of quoting the site architect for Gehry’s customs complex who, when referred to the DIN (Deutsche Industrie Norm), demanded that they should speak to “Mrs Dean”. Thus, in a similar way people should jump around the dictates of the norm. Deregulation creates freedom!

Modernisation and norm
It would be wrong, with the fatal misfortune of the normative final step in Sorokin’s novel, to consign the beginnings of norm and rationalization on the scrap heap of the history as well, as recommended not only by limited creative artists but also by a few post-modern theories. Because modern architecture broke with tradition, it was forced to justify itself by its own standards. It now has to create everything that is normative from itself. Since with tradition its relativizing context was also lost, instrumental reason and technical rationality were freed from their fetters, galloped away from it, became independent, to become finally trapped, in the course of their subsequent history; by standardizing administrative regulations and ideological commissions, which still overlapped the purely technical functions. The history of prefabricated building in social realism but also in the West is the best known example of this. This was not just a matter of housing, but involved the self-confirmation of State policy and the justification of the existence of the great housing institutions. The messages of grid and transparency were no longer heard, their meaning was lost, the communication channels were blocked. The liberating technocracy turned into the environment tax. To reduce the self-destructive consumption of limited external

resources and pre-modern “remaining stocks”, with which the Moderns could until now cushion the effect of their enterprise, newer theories back the self-reflexive healing process of a modernized Modern Movement. That means that architecture cannot hark back any more to nature and social tradition. It must increasingly create its own conditions for its continued existence. And that succeeds only by dint of reflection, since the resolution of the problems resulting from social modernization require the use of its own capacities. The sociologists Giddens and Beck have formulated this theorem in detail. “Intelligent technologies”, “Productive communication” are the components of the new reflexive modernisation. That shows us that normative stipulations in the field of the aesthetic mediation of architecture must be deployed further; in any event in the technical field of material and construction. This is because of the particular characteristics of architecture as a utilitarian art. While literature and fine art start with deviation from the normal and individualism as their content, architecture has to operate in the existing normal range and make it intelligible.

Objectivity of the norm
This characteristic has made architecture susceptible to being enlisted as a medium of aesthetic mediation of reform and normativeness. The most prominent connection between architecture and program was established by the Bauhaus in Dessau. Bauhaus design as a source of the constructivist catalogue of norms is only functionally approved of today for forcing through an expanding industrial production. The political discourse of the aesthetics of the new objectivity has been all but forgotten. The losers have no voice. Incorporating the functionality of standard products into a didactics of the “calibration of the human being” to the functional industrial worker creates benefits in terms of unmasking. Functionalism is unmasked as the agency of “natural control of the human being”, becomes the enforcement of Fordism, the harmony of the assembly line and cultural standardization. This abridging expost consideration is of course completely sterile, because it neglects the cognitive and motivational potentials which this first rationalization of the then pre-modern living worlds brought about. Equally pointless is the frenetic affirmation of neo-avant-gardism, which re-heats the formal achievements of seriality and additive spatial organization of that time. This should include the concept, or at least the hope for another society, a society like that of the Bauhaus people, that is developed further without privileges and hierarchies in an ungraduated structure in the interplay of self-determination and self-correction

through the common consumption of the standard product. G.C. Argan has convincingly demonstrated the political content of the seemingly unpolitical Bahaus ideology. The idealistic Bauhaus blueprint for society and its spatial expression in an additive space-time-continuum was then the ideal aesthetic occupation for the historical role, which social democracy had intended for its strategy of productivism and planned capitalism. Thus, the fate of Bauhaus design was associated historically with that of the productivity myth and its failure. Adolf Behne already saw that already in 1930 when he mocked this liaison and warned the architects of terraced houses “not to keep running after the monumentality of the conveyor belt.”

Normativeness today
Relieved of the historical connection in the ambivalent Modern project, the technical and aesthetic norm makes, in the reflexive concept, a new meaning, or to put it better: it can forge this meaning for itself. Because for the first time neither architecture nor urban planning are involved a compulsion to illustrate, nor are they enslaved by a universal legitimacy. No longer do they have to reproduce and anticipate, in the post-industrial- or to put it better: post-Ford society, the material basis of production, that of the large scale, of assembly line system and rhythm. Architecture and city planning can make use of the historical inventories, reconstruct them and find new forms of expression. Anyone who searches for this will soon find that architecture already, because of its character as “world-creating art” (György Lukacs), cannot escape the normalizing trends contemporary societies. On the contrary it has become the most important orientation and mediating agency. Sociology describes as Normalism the complete set of regulations and discourses that work on the internally and externally controlled calibration of the subject in a tolerance range historically applicable as normal in each case. This (post-modern) self- regulation concept of normativeness ‘pre’supposes according to the sociologist J. Link that “modern self-translucency of society through the investigation of statistical data and its mediation by the mass media”. We subject ourselves to this task as a magazine when we search for the connections and links of contemporary architecture in some examples and offer them for discussion. However, we are mainly concerned with getting out of the circle which post-functionalistic architecture has fashioned. In the attempt to escape from technical and programmatic normality which is experienced as being clear and tedious, the sublime aspect of the excessive and eccentric was injected into the work, with the not infrequent result, that the work landed on the opposite lane, or else after

crashing through the barriers of normality was confronted with the front and tail lights of the other mad drivers and was again caught up with. In other words, in the aesthetic tailback of the special features which has again become normal fare. Become the norm?

Examples

Let us state something in advance: this is not a collection of dissenters nor have we picked the representatives of the new technology. We want to analyze in what proportion the search for norms and the resolution of norms is involved in advanced projects.

Gehry's Zollhof Complex has not in our opinion been adequately interpreted until now. The project was presented and criticized too soon and in a semi-finished state. It is certainly correct that in this purpose-built facility, the interior space does not exhibit formal correspondence with the external shell, but this was probably not sought. What we primarily want to submit for discussion with this project is the staged confrontation of design and art-work, a collision from which – according to a thesis submitted by Argan – design since Picasso and Duchamps may not yet have recovered. Gehry keeps the serial rules of, let us say, Bauhaus design completely intact, the windows set to music the flowing Metron of the customary and technologically trivial seriality, a factor of the avant-garde allegory which, placeless, knows neither beginning nor end nor incorporation of the detail into the whole and refuses every meaning. At the same time, however, the whole complex and each of the three buildings in themselves, come up with the claim to be an identical art-work. Boasting of uniqueness, stubbornly formed for completeness, it at the same time calls into question, the patterns of technological function, which it masterfully controls and conceals. That is not only a game, although the set of gestures is playful, but it at least takes the observer and itself seriously into the game. We have included the house by O.M. Ungers in Cologne not for the obvious reasons of its news value, but because it is based on geometric self-commitments otherwise seldom observed in this logic. The sublimation of the end and the means is accomplished through their intensification, not by casting off their constraints in advance. Bad standardisation is definitely not avoided by bringing the particular into operation without any context. This arduous search through the general, along the lineation and objectivity of geometry, at the end of which lightness and self-evidence beckon as the reward, is not easy to complete. Ungers comes through it.

The next project, with its logo Next21, is intended to refer to the next century and to the loss of the aims

of architecture, namely to be also a socially useful architecture. With the support system, which has been designed for the long term and the infills, which can be changed more quickly, different time horizons come into the architecture. The permanent frame – technology – standardises and at the same time frees the medium-term housing and that provides the framework for the short-term furniture and fittings. We take up this idea from the 60's, because, formulated in The Netherlands in the most consistent way, it should again be included in the "normal range" of residential architecture in the future.

With the fourth example we point to a quarrel with the traditional and ritual ties of architecture. Admittedly, these are not everywhere so readily available as in India, where Charles Correa has built the State Assembly in Bhopal. However, the terrain of a future architecture is indeed not only that of the objective world, stripped of magic, of the western industrial states with their "positive Tower of Babel", to which Walter Benjamin admittedly still accords reverence, of which the range of vision and technological fixation has not brought about the refreshing liberation that was hoped for.

N
O
R
M
A
L
N
O
R
M



Dietmar Steiner intervista Hans Hollein

DMS: Nei suoi progetti e disegni si può riconoscere già dagli anni Cinquanta un confronto continuo con un costruire che si interessa alla terra come involucro, all’architettura sotterranea. **HH:** C’erano diversi aspetti. All’inizio si poneva la questione di come si sarebbero evolute nella seconda metà del XX secolo le forme elementari del costruire. C’era fondamentalmente la visione di un’architettura che si sviluppa all’interno di un involucro già preformato, dove la terra offre già la sua protezione. In questo senso apparivano interessanti anche i pueblo articolati in zone fuori terra e zone interrate: le prime per abitare, le seconde per le funzioni legate al culto. Da qui un interesse generico per i “closed environments”, come le stazioni scientifiche polari o le lance di salvataggio, cioè per strutture che sono rivolte in primo luogo verso il proprio interno. Perché qui emerge la responsabilità specifica dell’architetto, che non può più contare sul sole splendente, sugli alberi in fiore. È qualcosa che non ha niente a che fare con l’architettura d’interni, ma è collegato piuttosto al compito dell’architetto di creare spazi. Da queste riflessioni fondamentali è nato anche l’interesse per le metropolitane. Da subito ho iniziato ad apprezzare la concezione eccezionale della sotterranea di Mosca: non per il suo decoroso “zuccheroso”, ma perché là il tema dell’architettura sotterranea era stato affrontato in maniera completa. Le stazioni sono “architetture di luce” con un determinato orientamento.

DMS: All’inizio degli anni Sessanta sono nati i progetti realizzati insieme a Walter Pichler, che si occupavano esplicitamente di questo tema. **HH:** In seguito a un mio contributo su questo tema, Walter Pichler venne da me e dichiarò di avere interessi comuni. Da qui è nata la nostra collaborazione. In questi progetti la dimensione sotterranea non è vista come una cantina, ma come un aspetto completo dell’architettura. “Sotto terra” e “fuori terra” non erano più divisi. Ho anche coniato lo slogan “plan equal section”, pianta e sezione si equivalgono. Perché il problema fondamentale è lo spazio. Del resto l’architettura diventa spesso una questione di tracciati, e con un semplice foro nel soffitto si ottiene un ambiente più alto. Tipica rappresentante di questo punto di vista riduttivo è, a mio giudizio, l’architettura tedesca della seconda metà del XX secolo. Non c’è alcuna spinta verso la ‘spazialità’, a parte in Scharoun e in Rudolf Schwarz.

DMS: Che cosa significa, allora, questa reinterpretazione della ‘spazialità’ che prescinde dai principi tettonici

dell’architettura classica e trova nel sotterraneo, ora inteso come metafora, una nuova ispirazione per la forma plasmata liberamente? **HH:** Non vorrei travisare il concetto di ‘sotterraneo’. Ma, come avviene nel progetto per il museo Guggenheim di Salisburgo, il costruire interrato, là nella roccia, è in ogni caso un costruire atettonico. Non ‘vado’ sottoterra, ‘sono’ dentro la terra; non devo posare dei solai tettonici ma mi muovo nella roccia, come dentro una forma di formaggio o come se nuotassi. La spazialità può svilupparsi liberamente in ogni direzione. Ad esempio Gehry a Bilbao ha realizzato una scultura addirittura grandiosa, ma dispendiosa. Sotto terra non c’è la necessità di realizzare sempre un nuovo ambiente sopra ogni orizzontamento. Non esistono queste cesure tettoniche. Qui è possibile avvalersi di una libertà molto maggiore, sia nella vita all’interno che nel movimento e nelle configurazioni spaziali possibili.

DMS: In questo modo nasce una concezione completamente differente della vita, dell’utilizzo di simili spazi sotterranei. **HH:** A prima vista potrebbe essere così. Ma se osserviamo la gigantesca e misteriosa rete di manufatti sotterranei realizzata per scopi militari e strategici e mantenuta in un regime di controllo assoluto, possibile solo laggiù grazie ad apparecchi sofisticatissimi, vediamo che oggi è possibile riprodurre sotto terra qualsiasi condizione atmosferica. Il fatto che sotto terra l’ambiente sia freddo e inospitale non corrisponde più a verità dal punto di vista tecnico.

DMS: Dunque il sotterraneo cede il passo alla visione di un ambiente totalmente controllato ed ermeticamente chiuso, dove tutte le condizioni atmosferiche possono essere riprodotte artificialmente. **HH:** Sì. Prendiamo in esame il clima costante. Nel condizionamento di un museo realizzato fuori terra, per esempio, bisogna prevedere per il rivestimento esterno oscillazioni di temperatura tra - 20° a + 35°. Entro terra, dentro una montagna, c’è invece un intervallo di appena 5 gradi. E in molte città nelle gallerie della metropolitana si è sviluppato un clima costante. In parole più semplici tra un bunker sopra terra e uno sotterraneo non vi è alcuna differenza. L’unico punto di riferimento rispetto allo spazio esterno è il cosiddetto piano normale, il livello zero. Ma all’interno esso non risulta visibile. Io provengo da una famiglia di minatori e operai metallurgici, tutta gente che ha passato la maggior

parte della vita sotto terra. Naturalmente esisteva anche la coscienza del pericolo, della possibilità che accadesse qualcosa, della presenza del ‘grisù’, prodotto dell’industria mineraria. E proprio dall’industria mineraria è nata la tecnologia: per portare l’aria all’interno di una miniera d’argento la si pompava con mantici giganteschi. Un anticipo di ciò che oggi chiamiamo domotica.

DMS: Il “sotto terra” in questo senso esprime una filosofia davvero schizofrenica. Da un lato è collegato con il pericolo supremo, con il precipitare incontrollato dell’esistenza umana in una caverna o all’inferno, dove non c’è alcuna via d’uscita; dall’altro, anche in senso militare, l’interramento assicura più di ogni cosa la sopravvivenza. In molti film di fantascienza, all’indomani di un devastante incidente nucleare di portata globale, una nuova società si ricostituisce sotto terra, in un “closed environment”, per sopravvivere all’infinito. **HH:** Questa idea della discesa sotto terra mi ha sempre affascinato. Noi conosciamo la discesa di Dante agli Inferi, e nella presentazione del Museo nel Vulcano ho inserito di proposito dei collage di incisioni di Gustave Doré che illustrano il *Viaggio al centro della terra* di Giulio Verne. Ma per l’architettura è decisiva la differenza di progettualità. Da un lato il costruire tettonico, l’assemblaggio di parti, dall’altro il ricavare per sottrazione. Come uno scultore antico che si trova di fronte a un blocco di pietra e deve avere già in mente l’idea della forma futura, per poterla estrarre dal blocco. Michelangelo aveva davanti a sé un concio di pietra informe, dal quale portò via materia finché non apparve il David. Si può anche fallire, perché talvolta un collo è troppo lungo e altre volte un piede risulta troppo corto. Tuttavia la prefigurazione spaziale è il presupposto per questa attività. Per questo è necessario prefigurare un edificio nella propria mente. Così penso e lavoro anch’io.

DMS: Non si potrebbe introdurre a questo punto una gerarchia? L’assemblaggio tettonico è l’attività quotidiana del costruttore, mentre trovare nella materia l’idea di un edificio è un atto che ha qualcosa di divino. **HH:** Non vedo questa differenza in maniera così netta. Accatastare è una delle prime attività dell’uomo. La costruzione di una piramide è un’attività eroica, perché è necessario avere la forma in mente, deve esserci una prefigurazione assolutamente chiara della forma e dello spazio. Questo aspetto libero da costrizioni

Architettura sotterranea Subarchitecture

dell’architettura è fondamentale. Non c’è bisogno di tutto questo solo per sbarazzarsi di una salma in decomposizione.

DMS: Eppure rimane una contraddizione: quello sotterraneo è l’ambiente più naturale della terra e contemporaneamente il modo più artificiale di vivere. **HH:** Certo, si potrebbe dire anche questo.

DMS: Un suo disegno di un ambiente sotterraneo del 1960 reca il titolo: sezione attraverso una parte della città. Vengono permessi differenti stati fisiologici e psicologici. Cosa significa questo? **HH:** Sotto terra si aprono le maggiori possibilità per differenti stati di aggregazione. Molti edifici fuori terra posso realizzarli altrettanto bene sotto terra, e in questo modo lascerò la superficie ad attività ed esperienze per le quali ho bisogno e preferisco la natura e la luce del sole, come nel museo dentro la montagna di Salisburgo. Posso realizzare molti ambienti illuminati artificialmente all’interno di una montagna, e i loro volumi non invaderanno più la città.

DMS: Luigi Snozzi ha formulato questa massima: “Ogni edificio arriva fino al centro della terra”. Quali possono essere le sue conseguenze? **HH:** Questa massima si trova addirittura nel diritto fondiario di molti Stati. Tuttavia in questo senso è decisivo il punto di passaggio tra sotto terra e fuori terra. Pensiamo per esempio a Salisburgo e al Tafelberg, con la sua parete verticale alta 60 metri. Qui abbiamo un livello zero superiore e uno inferiore. Tuttavia stando all’interno della montagna è impossibile sapere a che quota ci si trovi. La stessa cosa accade nel progetto per Vulcania. Qui c’è uno scavo molto profondo. Una volta scesi dentro la montagna, fino alla base di questo gigantesco cono, improvvisamente si fuoriesce da una situazione nella quale si sapeva di essere sotto terra e si è di nuovo all’aperto. In questo modo non si ha più la sensazione netta di essere fuori terra o sotto terra. E anche in questo caso si innesca un dibattito normativo: qual è la quota zero, sopra o sotto all’aperto? Un quesito fondamentale per la disposizione delle uscite di sicurezza. Anche nelle *Carceri* di Piranesi è impossibile sapere se si è sotto terra o fuori terra.

DMS: Non stiamo arrivando sempre più a una struttura urbana fatta di grandi conglomerati – shopping mall, aeroporti, stazioni, convention center – che appaiono simili a labirinti? Città

nelle città, autosufficienti, quasi come paesaggi veri e propri? **HH:** È vero. Dobbiamo imparare a pensare in maniera ‘sotterranea’. Edifici come un cinema multisala non hanno bisogno di alcuna luce. E con le macchine e le tecnologie attuali un metro cubo di spazio sotterraneo costa come uno fuori terra, senza contare il risparmio per quanto riguarda la manutenzione delle facciate. È importante dunque pensare a nuove situazioni. Condizioni psicologiche che permettono puntualmente il contatto visuale con la linea di terra, con l’orizzonte come i pozzi del progetto di Salisburgo, che lasciano percepire la luce esterna. Gli ambienti sotterranei, condizionati in maniera ottimale, devono sempre essere accompagnati dall’esperienza che da qualche parte, al di fuori o al di sopra di noi, possiamo respirare liberamente in tutte le direzioni.



DMS: Since as far back as the nineteen-fifties, your projects and drawings have evinced consistent interest in subterranean architecture, in an architecture that concerns itself with the earth as a shroud. Why is this? **HH:** Various factors have played a part. It began with the question of how the primal forms of building would develop in the second half of the 20th century. Important was a view of building which developed within a shroud or a wrapping that was already present, where the Earth already provided shelter. The Pueblos were interesting in this connexion, who distinguished between above-ground and below-ground spheres of activity. Above-ground was for living, below-ground for cultic needs. This gave rise to a general interest in “closed environments”, such as polar stations, emergency life-rafts. Anything that was primarily inward-oriented. Because it is here that architects fulfil their most fundamental responsibilities. They cannot rely on sunshine or trees in blossom. This has nothing to do with interior decorating, but rather with the remit of architecture to create space. These fundamental considerations also engendered my interest in underground railways. I was struck at an early stage by the outstanding conception of the Moscow underground railway — not on account of its wedding-cake-style decor, but because here the theme of subterranean

architecture was taken up with total consistency. The stations are “architecture of light” with precise orientation.

DMS: The early 1960s saw joint projects between you and Walter Pichler, which dealt explicitly with this theme. **HH:** After I had given a lecture, Walter Pichler came up to me and told me that we shared this interest. This gave rise to collaborative projects in which the subterranean elements were never seen as cellars, but as integral aspects of the architecture. Above-ground and below-ground were no longer separate. I coined the term “plan equals section”. Because what mattered was space. Otherwise architects often think in terms of layers, where a hole in the ceiling leads to a room above. Typical of this restricted view, for me, is the German architecture of the second half of the 20th century. There is no access to this ‘spatial’ dimension, except perhaps with Scharoun and Rudolf Schwarz.

DMS: What is the significance of this re-interpretation of the ‘spatial’ which rejects classical-tectonic concepts to find a new inspiration for artistically freely created forms in the subterranean environment, now viewed metaphorically? **HH:** I don’t what to create a subterranean mystique. But, as with the Guggenheim project in Salzburg, building in the Earth, in this case in the rock, is certainly non-tectonic building. I don’t ‘go’ down, I ‘am’ in the Earth, I don’t have to keep to tectonic storeys, but I move within the rock, as I would move into a cheese, or as if I were swimming. Space can be freely developed in all directions. Because what Gehry has done in Bilbao may be magnificent, but it is a form of expensive sculpture. Under ground, you are not constrained to create a new room above every load-bearing ceiling. You don’t have these tectonic caesuras. Here, you can develop a much greater freedom, both of the life inside and of movement and possible space-formation.

DMS: Does this use of subterranean space like this not result in a completely different feel for life? **HH:** That may be appear to be so. But just look at this mysterious, gigantic network of subterranean buildings which have been constructed for military and strategic purposes. With minutely controlled conditions which for the most sensitive monitoring equipment only seem possible there. They show that today any atmospheric conditions can be created underground. It is no longer

Architettura sotterranea Subarchitecture

technologically true that underground accommodation is Spartan and cold.

DMS: But ‘underground’ is taking on the image of a totally controlled and sealed-off environment, in which any conditions can be artificially created.

HH: Yes. Let’s simply take the stable climate. A museum, for example, built on the surface, has to be built to withstand exterior temperature fluctuations of -20° C. to +35 C. In the Earth, in a mountain, the temperature doesn’t vary by more than 5° C. And in many cities an unvarying climate has developed in the underground railway system. To put it baldly, there is no difference between an above-ground bunker and a subterranean one. The only point of reference to the exterior is the so-called normal plane, the zero line with the exterior space. But this is invisible from inside. I come from a family of miners and smelters, all of whom were people who spent much of their lives underground. Of course they were conscious of the danger of accidents, firedamp explosions. And it was in the mines that the technology began: how do I get air down to the silver mine? They used huge bellows to pump it in. A forerunner of today’s air-conditioning.

DMS: In this sense, the ‘subterranean’ has a philosophy which is schizophrenic in the extreme. On the one hand it is linked with great danger, with the uncontrolled exposure of human life in a cave, or a hell, where there is no way out. And on the other hand, and this includes the military sense, digging oneself in is a means of survival. There are numerous science-fiction films where, after a devastating nuclear holocaust on the surface, a new society establishes itself to survive for ever in a subterranean closed environment.

HH: The idea of a descent into the Earth has always fascinated me. We know of Dante’s descent into Inferno, and at the Vulkan-Museum presentation I deliberately used collages of Gustave Doré’s illustrations to Jules Verne’s Journey to the Center of the Earth. But for the architecture, the decisive thing is the conceptual difference. On the one hand, the tectonic construction process, the fitting-together of parts, and on the other, the subtractive process, the taking away. A classical sculptor stands in front of a block of stone, and he must already have the idea of the finished statue in his mind’s eye if he is to fetch it out of the block. Michelangelo had an abstract block of stone in front of him, and took something away from this given material, until

David appeared. Things can go wrong: maybe the neck is too long or the foot too short. But all the same, spatial imagination is essential for this task. One also needs an idea of the building in one’s head. That’s the way I think and work too.

DMS: Could one introduce a hierarchy here? The tectonic assembly process is something for the master-builder, a matter of skill but everyday skill, while finding the idea for the building in the material is an act with something of the divine in it.

HH: I wouldn’t draw quite such a stark distinction. Piling up layers is also one of mankind’s most ancient activities. It is an heroic act to build a pyramid; you have to have the shape in your head before you start. You must have a very clear idea of form and space in advance. This idea of architecture divorced from its purpose is important. You don’t need all that just to dispose of mouldering corpses.

DMS: There’s still a contradiction, though. The subterranean environment is the most natural on earth, but at the same time, the most artificial way of living.

HH: You could put it that way, yes.

DMS: A drawing of yours, of an underground environment, dating from 1960, is entitled: Section through part of the city. Various physiological and psychological conditions are made possible. What is meant by that?

HH: Underground is where the most possibilities for different states of existence are opened up. I could place many surface buildings equally well underground, thus providing space on the surface for activities and experiences for which sun and nature are needed and wanted. Like the museum in the mountain in Salzburg. The numerous rooms with artificial lighting can be built into the mountain, and the volume doesn’t impose itself on the city.

DMS: Luigi Snozzi said: every building stretches to the center of the Earth. What do you make of that in this connexion?

HH: This statement also forms part of the land law of many countries. The decisive point is always the interface between above-ground and below-ground. Let’s take the example of Salzburg and the Tafelberg with its 60 metre vertical wall. There’s a lower and an upper zero-level. But inside the mountain, you don’t know where they are. The same is true of the Vulkania project. There’s a very deep incision. You descend into the mountain, what is a huge cone on the ground,

and suddenly you emerge, out of a situation which you know is underground, and nevertheless find yourself in the open air. You lose the feeling of being above-ground or below-ground. Here too there was a discussion on the legal aspects: where is ground level? At the top, or in the open air down below? That was important even for placing the emergency exit routes. Or take Piranesi’s Carceri: do you know if they’re above or below ground?

DMS: In urban environments, are we increasingly finding ourselves in great conglomerates like shopping malls, airports, railway stations or convention centers, which give rise to similarly labyrinthine situations? Cities with the city, self-contained, almost like landscapes in their own right?

HH: Correct. We must learn to think subterranean. Buildings like an Imax cinema don’t need any light. And with today’s machines and technologies, a cubic metre of space costs the same whether it’s above or below ground, and you save the expense of maintaining the facade. The important thing is thinking in new situations, psychological situations, which allow pointwise eye contact with the zero-line, the horizon. Like the light-wells in Salzburg. You feel the light is up there. The enforced subterranean situations, with optimum conditioning, must always be accompanied by the experience that somewhere up there or out there you can breathe freely in all directions.

Intervista di François Burkhardt
Fotografie di Ramak Fazel

Interview by François Burkhardt
Photographs by Ramak Fazel

Paolo Soleri

Trentacinque anni dopo: una visita a Cosanti

Thirty-five years after: a visit to Cosanti

Con la realizzazione della fondazione Cosanti di Phoenix Paolo Soleri è stato uno dei primi architetti a mostrarsi sensibile ai problemi dell'ecologia e a quello della valorizzazione di una architettura radicata nel paesaggio naturale. Certe soluzioni di questa concezione l'hanno portato a un'architettura parzialmente, quando non completamente, interrata. Presentiamo l'estratto di un'intervista realizzata quest'anno in Arizona che documenta lo stato d'avanzamento dei due cantieri sperimentali aperti negli anni '60, che costituiscono oggi il modello su cui misurare le tesi della "città ideale" di Soleri: la fondazione Cosanti, che rappresenta la ricerca di uno spazio armonioso tra vita e lavoro artigianale, e la "città" di Arcosanti, cantiere aperto a una comunità di volontari incaricati della sua realizzazione nel bel mezzo del deserto dell'Arizona.

With the establishment of the Cosanti Foundation in Phoenix, Paolo Soleri was one of the first architects to show a sensitivity to ecological issues and to that of boosting an architecture rooted in the natural landscape. Certain solutions to that conception led him to a partly, though not entirely, underground architecture. We present an excerpt from an interview conducted this year in Arizona, which documents the progress of the two experimental construction sites opened in the 1960s. Today these provide a model against which to measure Soleri's theses of "ideal cities": the Cosanti Foundation, representing the search for a harmonious space between life and craftsmanship, and the 'city' of Arcosanti, a construction yard opened to a community of volunteers appointed to build it right in the middle of the Arizona desert.

Vorrei cercare di approfondire le sue tesi di miniaturizzazione, complessità e durata che lei chiama "la coerenza evoluzionistica". Per l'architettura che cosa vogliono dire?

In pratica io sostengo che invece di avere una Phoenix o una Los Angeles, che sono gigantesche, dovremmo avere qualcosa di molto più piccolo. In realtà le megastrutture sono tentativi di miniaturizzazione [Per Soleri le megastrutture urbane devono avere la stessa caratteristica degli organismi complessi della natura: complessità a una scala miniaturizzata, N.d.R.]. Al contrario, Los Angeles e Phoenix sono chiare dimostrazioni di gigantismo, all'interno del quale non si riesce a operare perché esso va contro le ragioni fondamentali della vita. Su queste basi elementari dovremmo cercare di fare quello che chiamiamo architettura tenendo presente il concetto di habitat, un concetto molto importante perché i due elementi che influiscono sulla Terra sono l'agricoltura e l'abitato.

Naturalmente oggi con la crisi ambientale abbiamo la dimostrazione più chiara di quanto danno possiamo fare all'habitat. Qualche anno fa mi trovavo in Cina e dall'alto guardavo i villaggi e le risaie distribuiti con grande regolarità. Quei villaggi sono di pura sussistenza; nel momento in cui diventassero come Phoenix o Los Angeles e ne riprendessero le dimensioni, andrebbero a occupare tutto il terreno agricolo creando un grave squilibrio.

Prendiamo trenta abitazioni, cerchiamo di metterle insieme e di vedere che cosa otteniamo combinandole con le istituzioni che sono parte di un habitat: la biblioteca, la scuola, il teatro, i servizi industriali e così via. C'è una differenza, e fondamentale. È la differenza tra l'etica della città, dell'effetto urbano, e l'etica del suburbano.

Se avesse l'incarico di trasformare il quartiere di una città, in che maniera strutturerebbe questo lavoro, tenendo conto delle possibilità delle leggi, dei mezzi, delle persone?

Come società noi non siamo equipaggiati ad affrontare la realtà, che è la realtà evolutiva. Cerchiamo di affrontare una realtà che non è vera, che abbiamo sviluppato noi e che erroneamente scambiamo per realtà. Ma non lo è per la semplice ragione che non durerà. Sarà questione di tempo, non si può scappare. Per esempio, a Phoenix c'era un'area di trentacinque acri che era oggetto di controversie tra gli Indiani e la città. Abbiamo suggerito di costruire un'unità per tremila persone in cui ci sarebbe stata la presenza dell'abitato privato e delle parti pubbliche, inclusi gli uffici e i servizi necessari per un'unità di questo tipo. Ci hanno detto: molto bello, grazie, e ciao. In Europa vecchie fabbriche di grandi dimensioni invece di essere demolite vengono trasformate in comunità, e la cosa sembra funzionare abbastanza bene. Quindi c'è già una certa esperienza e una certa abilità nel prendere un paesaggio tridimensionale che avrebbe dovuto essere distrutto, ricostruire la

funzione interna e farne una cosa di successo. Questo ci può insegnare parecchie cose. Pensiamo alla tecnologia dell'automobile: la macchina che doveva riunire, collegare, comunicarci un senso della famiglia umana è diventata uno strumento di segregazione e isolamento. Anche isolamento fisico, perché in America ci si muove solo con l'automobile, quindi ci si isola in essa e si diventa uno nemico dell'altro.

Trasformare la città significa non trasformarla fisicamente, ma attuare una trasformazione di principi, di abitudini, di contatto umano, di interazione. Non si può operare una trasformazione fisica a meno che non vi corrisponda una trasformazione etica o psicologica. Io qui ho cercato di andare nella direzione opposta: ho inventato il pianoforte, adesso vorrei costruire un settore produttivo del pianoforte. Ma dopo venti e più anni abbiamo solo due corde. Quindi il nostro progetto, che era quello di produrre uno strumento per musiche di qualunque genere, per adesso è appena abbozzato. Tuttavia credo che sarebbe importante avere questo laboratorio.

Tutta la sua vita è stata dedicata alla sperimentazione, alla ricerca, non solo nel campo dell'urbanistica e dell'architettura ma anche in quello delle arti applicate.

Io voglio costruire uno strumento, ma non voglio intervenire e dire a nessuno che musica deve suonare con questo strumento. Quindi tendo a non partecipare continuamente alla vita della comunità, perché sono costruttore di uno strumento e non voglio imporre la mia presenza anche come costruttore di una società. In ogni caso non ho conoscenze sufficienti per fare questo. Quindi faccio una distinzione fra lo strumento e la musica.

Lei ha lavorato a scale totalmente differenti, dalla città ideale all'analisi urbana fino all'oggetto d'uso quotidiano. Lei concepisce il progetto come una creazione globale, totale?

Io ho cominciato con il mattone e sono finito dove sono adesso. Quindi invece di avere una teoria e di cercare di applicarla, ho sviluppato un processo e poi ho scoperto che alla sua base c'era una teoria. Questo in un certo modo conferma la mia idea che la divinità non è al principio, ma potrebbe essere alla fine: non c'è un creatore, ma c'è la possibilità di una creatura.

Parliamo del suo concetto di ecologia, che non è solamente un concetto di riciclaggio ma di formazione di un pensiero ecologico. Ce lo può spiegare?

Questo mi riporta alla mia ipotesi fondamentale, che l'origine della realtà è molto semplice. Io credo che lo spazio, il modo in cui lo spazio si trasforma, sia l'unica realtà esistente. Ma da questo concetto consegue che ci deve essere un inizio elementare, che non è spirituale, non è pensiero, non ha significato, è solo la differenza tra l'esistenza e la non-esistenza, l'essere e il non essere. Da questo momento iniziale si verifica un'evoluzione fino al punto in cui su questo pianeta compare la vi-



Pagina a fronte: una serie di immagini della Fondazione Cosanti con le campane di ceramica e bronzo che vengono prodotte e vendute per l'autofinanziamento. Le strutture architettoniche sono parzialmente interrate e illuminate da lucernari.

Facing page: views of the Cosanti Foundation, showing the ceramic and bronze bells that are produced and sold to self-finance the operation. The architectural structures are partly below ground and are lit by skylights.

ta. Se la vita ha inizio come processo elementare ma si sviluppa nel divenire del reale che è l'evoluzione, e se vediamo come questo umilissimo inizio si sviluppa in situazioni straordinarie, allora c'è un processo di accrescimento della complessità parallelo all'evoluzione del reale e noi ne siamo parte – anche se occupiamo una posizione solo marginale. Per esempio su questo pianeta si verifica la comparsa, probabilmente come conseguenza del raggiungimento di una soglia di complessità, di quello che chiamiamo ciclo della vita, dato che tutto questo pianeta si basa sul ciclo del carbonio. Ogni specie che fa la sua comparsa deve faticare duramente per guadagnarsi l'occasione di sopravvivere e riprodursi. Perciò non c'è amore, non c'è compassione, non c'è altruismo, c'è l'impegno totale di intere comunità – per esempio quelle delle termiti o delle api – a portare avanti la vita del nido. Comunità puramente opportunistiche. Quando arriviamo noi e sviluppiamo la coscienza, trasferiamo quasi automaticamente questo schema opportunistico dalla comunità all'individuo. Così siamo noi: profondamente opportunistici, individui che fanno del loro meglio per ottenere ciò che pensano sia loro interesse. Il legame con la natura, tanto necessario e tanto innocente a causa del mistero che ci circonda, finisce con l'essere oggi uno dei problemi di cui non riusciamo a liberarci. E andiamo avanti con le nostre strutture animistiche, di cui i sistemi teologici sono i tipici, potenti esempi.

I would like to try to examine your theses on miniaturization, complexity and duration, which you call “evolutionary coherency”. In the case of architecture what do these mean?

In practice, I maintain that instead of having a Phoenix or a Los Angeles, which are gigantic, we ought to have something much smaller. In reality, the megastructures are attempts at miniaturization [Soleri believes that urban megastructures must have the same characteristic as the complex organisms of nature, i.e. complexity on a miniaturized scale, Editor's note]. Conversely, Los Angeles and Phoenix are clear demonstrations of giantism, which is impossible to operate in because it goes against the fundamental reasons of life. On these elementary bases we should try to build what we call architecture, while bearing in mind the concept of habitat. And it is a very important concept, because the two elements that influence the Earth are agriculture and inhabitation. Naturally today's environmental crisis is the plainest demonstration of how badly we can harm the habitat. A few years ago I was in China, and from the air I looked down at the villages and rice-fields distributed across the land with great regularity. Those villages are pure subsistence; if they ever became like Phoenix or Los Angeles and assumed the dimensions of those cities, they would occupy all the agricultural land and thus create a serious imbalance. So let us take thirty homes and try to put them together; to see what can be achieved by combining them with the institutions that are part of a habitat: the public library, the school, the theatre, industrial facilities, and so on. There is a difference, and it is a crucial one. It is the difference between the ethics of the city, of the urban effect, and the ethics of the suburban.

If you were appointed to transform part of a city, how would you set about the task, taking into account the scope offered by law, means and people?

As a society we are not equipped to deal with reality, which is the reality of evolution. We try to tackle a reality that isn't real, which we ourselves have developed and wrongly confuse with reality. But it is not, for the simple reason that it won't last. It's only a matter of time and you can't escape that. For example, at Phoenix there was a 35-acre area that had been a source of controversy between the American Indians and the city. We

suggested building a unit for 3000 persons, that would have included private habitation and public facilities, including the offices and services necessary for a unit of this type. They said OK, thanks, ciao. In Europe there are big old factories which instead of being demolished are converted into communities, and the idea seems to work fairly well. So some experience does already exist, and some skill has been acquired in taking a three-dimensional landscape earmarked for destruction, reconstructing its inner function and making a success of it. Now this can teach us several things. Think of automobile technology: the car, which should have brought together, linked and conveyed a sense of the human family, has instead become an instrument of segregation and isolation – even physical isolation: because in the States people move around only by car. And so they isolate themselves in it and become each other's enemies.



In questa pagina e nella pagina a fronte: alcune viste di Arcosanti, la cui costruzione è incominciata nel 1971 ed è tuttora in corso.

On this and on the facing page: views of Arcosanti, the building of which started in 1971 and is still in progress.

Transforming the city does not mean to transform it physically, but to bring about a transformation of principles, habits, human contact and interaction. You can't create a physical transformation unless it is matched by an ethical or psychological one. I tried here to go in the opposite direction: I invented the piano, now I would like to build a piano production sector. But after twenty years and more we have only two chords. So our project, which was to produce an instrument for music of any kind, is for the moment only in the very rough stage. Nevertheless I believe it would be important to have this workshop.

Your whole life has been devoted to experimentation and research, not only in city planning and architecture but also in the applied arts.

I want to make an instrument, but I don't want to barge in and tell anybody what music has to be played with that instrument. Therefore I tend not to participate in the community life all the time, because I am the maker of an instrument and don't want to impose my presence even as the builder of a society. In any case I don't have sufficient knowledge to do this. So I draw a distinction between the instrument and the music.

You have worked on totally different scales, from the ideal city to urban analysis right through to everyday objects. Do you think of design as global, total creation?

I started out with bricks and I have finished where I am now. So instead of having a theory and trying to apply it, I developed a process and then discovered that underlying it was a theory. In a way, this confirms my idea that divinity is not in the beginning, but could be at the end: there is no creator, but there is the possibility of a creation.

Let's talk about your concept of ecology, which is not just a concept of recycling, but the formation of an ecological thought. Can you explain that?

Well, this brings me back to my fundamental hypothesis, whereby the origin of reality is very simple. I believe that space, the way in which space is transformed, is the only existing reality. From this concept, though, it follows that there has to be an elementary start, which is not spiritual. It is not thought, it has no meaning; it is only the difference between existence and non-existence, between being and not being. From this initial moment sprang an evolution, until life appeared on this planet. If life starts as an elementary process but grows into the unfolding of reality that is evolution, and if we observe how this very humble beginning develops into extraordinary situations, then a process of increased complexity occurs, parallel to the evolution of the real; and we are part of that complexity – even though we occupy only a marginal position in it.

For example this planet is witnessing the disappearance, probably as a consequence of a complexity threshold reached, of what we call the cycle of life, given that the whole of this planet is based on the carbon cycle. Every species that makes its appearance has to struggle hard to earn the opportunity to survive and to reproduce. So there is no love, no compassion, no altruism; there is the total commitment of entire communities – for instance those of ants or bees – to keep the life of the nest going. These are purely opportunistic communities. When we come onto the scene and develop consciousness, we almost automatically transfer this opportunist pattern from the community to the individual. That's the way we are: profoundly opportunist, individuals doing their best to obtain what they think is in their interest.

The bond with nature, so necessary and so innocent because of the mystery that surrounds us, ends up today as one of the problems that we can't shake off. And we go forward with our animistic structures, whose theological systems are typical, powerful examples.



Mario Pisani

intervista

Enzo Tiezzi



MP La prima domanda che nasce spontaneo farle è: in che cosa consiste il “nuovo paradigma”?

Da più parti se ne sente parlare, sembra quasi che vi sia un filo rosso che tiene insieme la termodinamica di Prigogine, un suo maestro, con la matematica dei frattali di Mandelbrot e il tutto con le straordinarie pagine centrate sul rapporto tra mente e natura, elaborate da Gregory Bateson. Siamo di fronte a una tendenza minoritaria o si sta dischiudendo una nuova era?

ET Non esiste il minimo dubbio che qui si trovano le fondamenta della nuova scienza, quella del prossimo millennio. Era una tendenza minoritaria vent'anni fa, quando si sono tenuti i primi incontri sulla complessità e l'amico Prigogine ha ricevuto il Premio Nobel nel 1977. Oggi non sono ancora dominanti perché di fronte al cambiamento di paradigma i migliori continuano a sostenere il vecchio e si oppongono al nuovo. Del resto è successo anche a Darwin, che scoprì l'evoluzione biologica ma i migliori biologi del tempo, a Oxford e Cambridge, si opposero alla lettura del nuovo punto di vista sulla scienza evolutiva piuttosto che creazionista o statica. Ciò è persino ovvio perché se uno studioso ha dedicato l'intera esistenza al vecchio paradigma con difficoltà ne accetta il nuovo. Avviene anche per i migliori, che si oppongono con perfetta buona fede. Eppure le novità sono emerse in più settori, apparentemente lontani tra loro, convergenti però sull'evoluzione e la complessità. Oggi si può parlare di fisica evolutiva, anche se i fisici classici non vogliono accettare questa definizione e Prigogine, che considero il mio maestro, oltre che un caro amico, ne è stato l'antesignano. Tali concetti si sono ormai affermati.

MP Si sta quindi andando verso il nuovo paradigma.

ET Preferirei rispondere che il nuovo paradigma è l'assenza di paradigmi.

MP Con i versi di Montale: “oggi sol questo possiamo dirvi / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo...”.

ET Esatto. Una scienza che non è più meccanicista, rigorosa e quantitativa, ma una scienza in cui hanno pieno diritto di esistenza la qualità e l'estetica da una parte e il tempo dall'altra. E una scienza che si costruisce con il tempo dentro non può avere paradigmi perché tutto cambia con esso. Ciò non significa che non vi sia l'idea di dove andare perché, come ricorda Seneca, “non esistono venti favorevoli per chi non sa dove andare”, ma questo andare si costruisce nel tempo. La ricerca e la progettazione costruiscono la strada, per usare un'altra frase famosa “le orme sono la via”.

MP Questa nuova cultura può influenzare l'architettura che finalmente inizia a occuparsi della questione ecologica e quindi a riflettere sul come abitare il nostro pianeta, che come spesso lei ci ricorda è l'unico che abbiamo?

ET Non solo può, mi auguro che debba influenzare l'architettura. Del resto come fa l'architettura a non prestare attenzione ai grandi cambiamenti globali che faranno mutare molte cose, a iniziare dall'uso dei materiali. Non c'è dubbio che l'architetto e l'urbanista debbano considerare il territorio come l'*oikos*, ovvero la casa, l'ambiente dove si vive e non possono pensarla come un oggetto avulso. La progettazione architettonica deve quindi spostarsi dalla costruzione di una cosa, bella tra virgolette, ma avulsa dal luogo in cui si trova, a focalizzare l'attenzione sulle relazioni tra l'oggetto costruito e l'ambiente circostante. In ciò consiste l'ecologia della complessità.

MP Un'altra conseguenza, connessa con il diffondersi del nuovo paradigma, si ritiene che possa essere la crescita della sensibilità diffusa dell'individuo. Ne vogliamo parlare?

ET Preferirei rispondere su ciò che si deve evitare. Per esempio le visioni tipiche del fondamentalismo ambientalista che pensano alla natura senza considerare l'uomo come essere culturale e sociale. L'uomo è parte integrante di tutto ciò e qualsiasi discorso ecologico che non lo tenga presente non appartiene all'ecologia perché l'uomo appartiene alla casa comune. Sono anche convinto che occorre evitare la fiducia cieca per una scienza o una tecnologia che vogliono dominare il mondo. Lo scopo della scienza non è quello di dominare la natura, ma il vivere in armonia con essa e la sensibilità è legata a queste considerazioni e allo sviluppo sostenibile inteso come comunità con tutte le specie viventi, tra tutti i popoli del mondo ma anche con il futuro. Ciò significa solidarietà generazionale e la nostra civiltà non può chiamarsi tale se non presta attenzione ai problemi di coloro che verranno dopo di noi.

MP Lei ha dedicato molta attenzione al problema della bellezza e al suo rapporto con la scienza – proprio pochi mesi or sono è apparso un suo testo con la prefazione dello scultore Cascella – e quindi proprio lei può spiegarci meglio in che cosa consiste la nuova sensibilità e come essa possa tradursi in una prassi ben diversa da quella attuale, che caratterizza l'ambiente in cui viviamo.

ET Ho avuto conferma, parlando con filosofi e artisti, che l'estetica rappresenta un valore fondamentale nel momento in cui, come ha individuato con esattezza Bateson, la scienza del secolo che sta per finire è meccanicista e basata sull'assunto antiestetico per cui in essa contano solo le quantità e non la qualità e la bellezza. Nello statuto della Royal Society inglese troviamo scritto che lo scopo delle scienze è quello di occuparsi delle tecnologie delle manifatture industriali senza pasticciare con l'arte, con la filosofia, con la morale e la politica. Qui nasce la schizofrenia folle del paradigma angloamericano, che considero barbaro e poco complesso. Possiedono molti soldi e riescono a fare molte cose

solo utilitaristiche. A questa visione contrappongo il discorso di Archimede, che troviamo nelle *Vite parallele* di Plutarco. Ai siracusani che lo invitavano a scrivere un trattato sulle cose utili da lui inventate, risponde di essere uno scienziato, di non occuparsi di cose utili ma solo di cose belle e sottili. Una risposta di rara eleganza e profondità. Il bello è presente in tutta la nostra storia, a partire dalla nostra bisnonna Alga azzurra fino a quella evolutiva del pianeta, ricca di forme frattali e non lineari, ricca di colori e di suoni. Se Darwin è all'interno della scienza anche la bellezza ne fa parte perché la storia dell'evoluzione biologica è fatta dalle forme delle ali delle farfalle, è storia di canti melodiosi di uccelli per accoppiarsi: dall'usignolo a tutti gli altri. È una storia in cui le infinite varietà dei cristalli dei fiocchi di neve o delle piume degli uccelli appartengono pienamente alla scienza e alla evoluzione biologica, ma ci dicono anche che una completa esperienza scientifica passa attraverso l'uso dei nostri sensi e il nostro processo cognitivo per essere completo deve usare la ragione e i sensi. Una lettura appiattita sull'utilitarismo rappresenta la morte della creatività e della ricerca scientifica. Produce una divisione schizofrenica tra la bellezza, l'arte da una parte e la scienza dall'altra, come se non fossero tutte e due indispensabili per la conoscenza del mondo e per una vera ricerca scientifica. La bellezza quindi per me rappresenta qualcosa di più della sua ovvia presenza nelle cose della natura. Deve fare parte del nostro processo di conoscenza scientifica.

MP Uno dei nodi presenti nel dibattito architettonico riguarda le tematiche della innovazione e della conservazione. Questi temi tornano frequentemente nei suoi testi...

ET Nel 1997 abbiamo organizzato in Sardegna il convegno “Ecologia: tra conservazione ed evoluzione” e ciò che ho sostenuto in quella sede è che il dividere politicamente, culturalmente questi due termini rappresenta un grave errore perché abbiamo bisogno di un punto di vista conservativo delle cose. Sarebbe un grave errore perdere le nostre tradizioni, proprio per avere un'armonica evoluzione.

MP Le ultime tendenze presenti in architettura – alludo al decostruttivismo – sembrano animate da una parte dal desiderio di stupire e di meravigliare, secondo canoni in piena sintonia con la società dello spettacolo che vive fabbricando eventi, dall'altra vogliono porre in discussione la stessa stabilità dell'organismo tettonico aggredendo lo spettatore con situazioni forti e caotiche, con simulazioni di crolli e catastrofi, con orizzonti magmatici e sempre più proiettati su un futuro che spaventa e annichilisce. Qual è la



sua opinione di fronte a questi fenomeni che potremmo considerare, per usare un termine coniato da Portoghesi, di pirateria culturale?

ET Forse facciamo un torto ai pirati perché erano personaggi simpatici. Mi sto occupando, con il giovane architetto Giovanni Mezzédimi, dell'ipotesi di un film su Corto Maltese, con flashback sul passato e sul futuro. Corto era un gentiluomo di ventura, Rasputin invece il pirata cattivo della distruzione e dell'annichilimento. Condivido l'opinione di Portoghesi che considera questi fenomeni di pirateria culturale. Ciò che vuole sembrare moderno a ogni costo, avulso dalle tradizioni della conservazione e dal territorio e dall'ambiente non è architettura. Oscar Lafontaine rammenta che un economista che non possiede competenze ecologiche non si intende di economia come un architetto che non ha competenze ecologiche non si intende di architettura.

MP Lafontaine però è stato sconfitto e costretto a dimettersi.

ET Purtroppo!

MP Non avverte che anche nella vita di tutti i giorni – pensiamo allo strano paradosso della “guerra umanitaria” – la scienza e la tecnica stiano drogando la situazione, alterandone le basi stesse su cui hanno poggiato nel corso del tempo, pensi alla questione della clonazione, sostituendo all'esperienza diretta dell'uomo la realtà virtuale?

ET Nelle questioni che solleva vi sono i due argomenti più drammatici che stiamo vivendo. Si pensa di risolvere i problemi di convivenza civile con la guerra, fatta di missili e bombe intelligenti che sono tutto tranne che intelligenti. Si tratta di una risposta folle, non umana, con grandissimi pericoli ecologici per quell'uranio povero che viene impiegato. Siamo di fronte a due crimini: quello della pulizia etnica e quello dei bombardamenti. Del resto i problemi non si risolvono con la pax americana e chi lo ritiene offende la pace e il buon senso. Il secondo problema, la clonazione, l'ingegneria genetica, le manipolazioni dei biologi molecolari, mi tocca proprio come scienziato. Con l'illusione di creare nuovi farmaci e dare salute non si tiene conto che la storia dell'evoluzione biologica è una storia di biodiversità. Parlavamo prima dell'estetica e delle forme. La biodiversità rappresenta un valore. Esistono sei miliardi di individui ma nessuno è uguale all'altro e ammesso che esista un mio sosia in qualche parte del mondo non avrà l'accento senese. Guardiamo le decine di migliaia di specie di farfalle, gli uccelli ecc. La storia della vita è di biodiversità. Clonare, omologare è andare contro la storia dell'evoluzione biologica. Questi non scienziati, ma apprendisti stregoni della clonazione non sanno assolutamente ciò che potrà succedere rispetto alla risposta dei meccanismi autoimmunitari dell'uomo, nella struttura complessa delle nostre cellule per le future generazioni.

Ciò vale anche per un organismo che ingerisce un alimento transgenico e si trova di fronte a una cellula clonata. Siamo proprio di fronte al sogno della ragione che genera mostri. Non si tratta di scienza, ma di asservimento a grandi gruppi di potere, alle multinazionali che hanno fatto perdere il senso della scienza e purtroppo in nome del lume della ragione. Non ho mai negato che la scienza abbia dato a questo secolo che sta per concludersi invenzioni incredibili per l'umanità. Non è questo in discussione, ma la scienza ‘rozza’ che non comprende la complessità. Oggi viviamo in un mondo complesso e la complessità non può che essere governata dalla complessità, non con stupide semplificazioni, meno che mai se sono virtuali e rappresentano la fiducia cieca verso questo stupido Golem, come lo definisce Pino Longo, il traduttore di Bateson. La manipolazione genetica non è certo una questione tranquilla e non sappiamo dove va a parare e quali saranno gli effetti.

MP Esiste anche un'altra realtà, certamente meno nota che però sta provando a sviluppare un'alleanza con la natura che prende le mosse dal misticismo giapponese...

ET Su *Oikos*, rivista quadrimestrale per una ecologia delle idee, con Marco Rosini, il direttore della rivista che tra l'altro è un architetto, abbiamo dato spazio al parlare del sacro nella natura, con particolare riferimento alle culture degli indiani d'America, ai testi scritti da padre Ernesto Balducci o da Antonio Melis. Più recentemente a un bel testo sulla casa e il giardino giapponese scritto dal filosofo Giangiorgio Pasqualotto dell'Università di Padova. Si tratta di una prima apertura a queste tematiche.

MP Ho trovato un esempio che mi sembra particolarmente indicato che riguarda l'apprendere dalla natura. È tratto dal Sakuteiki e riguarda la progettazione di un giardino. “L'autore ribadisce continuamente l'importanza della lettura della configurazione del terreno e delle acque [...] in particolare i seguenti aspetti: l'importanza della lettura del sito, della configurazione del territorio e della progettazione del giardino in tutte le sue parti in armonia con tale configurazione. Solo dopo aver studiato a sufficienza il territorio si inizia a comporre il giardino. E il processo di costruzione prende il via quando si depone la prima pietra in una certa posizione suggerita dalla configurazione del sito naturale. L'autore dice che la posizione della pietra successiva è determinata naturalmente o suggerita da quella prima pietra. Usa l'espressione ‘knowan ni shitagau’, letteralmente ‘seguire le richieste della precedente’, per spiegare questo processo. Naturalmente la pietra non chiede, chi decide non è la pietra ma il giardiniere. Egli legge il sito e decide la posizione di ogni pietra. Tuttavia il

padrone non è lui ma la natura. Egli è il semplice tramite della volontà della natura. Così il paesaggio determina la posizione della prima pietra, e quella pietra decide la posizione della successiva e così via. L'uomo non domina questo processo. Il posizionamento delle pietre non è pianificato in precedenza; l'uomo decide la posizione di ogni pietra volta per volta. Dal momento in cui ha collocato nella natura una pietra, quella pietra diventa parte della natura stessa, ed egli deve rileggere questa nuova natura contenente la precedente”. Vuole commentare ?

ET La prima cosa che mi fa venire in mente questo brano che ritengo davvero interessante riguarda il ruolo degli eventi e della successione nel tempo degli eventi stessi. In particolare si tratta proprio del fondamento nuovo della fisica evolutiva di Prigogine, la quale ci insegna che un evento avvenuto in precedenza, per esempio l'incontro tra due molecole, influenza ciò che verrà in seguito. L'esempio che mi viene in mente, descritto nel mio volume *Fermare il tempo*, è che all'inizio c'era un grande vuoto, due molecole di gas inodori e incolori si incontrano. Si tratta dell'idrogeno e dell'ossigeno che danno luogo alla molecola dell'acqua, che invece è un liquido. Allora scaturisce una formazione nell'universo che prima non c'era. Quindi siamo alla presenza di un fenomeno che possiamo considerare appartenente pienamente alla fisica degli eventi. La seconda considerazione riguarda il ruolo dell'ambiente. Il fatto che l'ambiente influenza le specie nel loro divenire. Gli indiani d'America dicono che la forma del pesce è modellata dall'acqua e a sua volta che la forma dell'acqua è modellata da quella del pesce. In altre parole credo che si possa dire che l'evoluzione biologica è strettamente caratterizzata dall'ambiente fisico, geografico, biologico in cui la specie o un popolo vive.

MP In un suo testo ho colto la frase che mi ha colpito molto, dice che occorre “superare la barriera tra cultura scientifica e cultura umanistica, recuperare una vera e propria transdisciplinarietà, far colloquiare l'estetica con la scienza, le persone con la natura, il soggetto con l'oggetto: questa è la via maestra per battere il pensiero unico omologante...”.

ET Per governare la complessità con la complessità è necessario non assumere un atteggiamento cartesiano: è vera una cosa o è vero il suo contrario, in realtà spesso esistono delle verità in tutte e due le parti e riuscire a coniugare cose apparentemente opposte tra loro come per esempio la ragione e l'istinto, le emozioni e la logica, il sacro e il profano ci porta a una visione più profonda della realtà. Da questo punto di vista il ruolo della qualità, del bello, dell'estetica, dello scorrere del tempo, escluso dalla scienza delle quantità, dovrebbe tornare a far parte della scienza e della ricerca in tutti i campi.



MP The first question that springs to mind is: what does the “new paradigm” consist of? One hears a great deal of talk about it, and there seems to be almost a direct link between the thermo-dynamics of Prigogine, one of your masters, the mathematics of Mandelbrot's fractals, and all the outstanding work focused on the relation between mind and nature, developed by Gregory Bateson. Are we talking here about a minority tendency or is a new era on the way in?

ET There is not the least doubt that this is where the foundations of new science, that of the forthcoming millennium, lie. It was a minority tendency twenty years ago, when the first meetings on complexity were held and our friend Prigogine was awarded the 1977 Nobel Prize. It is not yet the prevalent movement today, because in the face of a changing paradigm the best continue to uphold the old and to oppose the new. As a matter of fact the same thing happened with Darwin, who discovered biological evolution. But the best biologists of the time, at Oxford and Cambridge, opposed his reading of the new viewpoint on evolutionary against creationistic or static science. This is actually obvious, because if a scholar has devoted his entire existence to the old paradigm, he is unlikely to accept the new. It happens even to the best, who oppose in perfect good faith. And yet novelties have emerged in several sectors which might seem to be far apart, but are convergent as far as evolution and complexity are concerned. Today we can talk of evolutionary physics, even though traditional physicists do not want to accept this definition and Prigogine, whom I regard as my master as well as a dear friend, was its forerunner. These concepts have by now established themselves.

MP So does that mean we are moving towards the new paradigm?

ET I would rather reply that the new paradigm is the absence of paradigms.

MP To quote Montale: “oggi sol questo possiamo dirvi / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo...”. (today only this can I tell you / what we are not, what we do not want...”).

ET That's right. It is not a mechanistic, rigorous and quantitative science any more, but one in which quality and aesthetics on the one hand, and time on the other, have every right to exist. In any case, a science constructed with time inside it cannot have paradigms, because everything changes with it. That does not mean it has no idea of where it is going because, as Seneca reminds us, “there are no favourable winds for those who do not know where to go”. But this going is built

up in time. Research and design build the road and, to use another famous phrase, “the footprints are the way”.

MP Can this new culture influence architecture, which is at last beginning to address the ecological question and therefore to reflect on how to live on our planet, which, as you often remind us, is the only one we've got?

ET Not only can it influence architecture, my hope is that it must. After all, how can architecture not pay attention to the great global changes that will cause a great many things to alter, starting with the use of materials? There is no doubt that the architect and the planner must treat land as the oikos, as the house and the environment in which we live, and cannot think of it as an uprooted object. Architectural design must therefore move away from the construction of a thing, which is beautiful in inverted commas, but uprooted from the place in which it is situated, to focus attention instead, on the relations between the built object and its surroundings. That is what the ecology of complexity is all about.

MP It is maintained that another consequence, connected to the spread of the new paradigm, may be the growth of the individual's diffused sensitivity. Can we talk about this?

ET I would prefer to say what must be avoided. For example the typical views expressed by environmentalist fundamentalism, where nature is thought of without treating man as a cultural and social being. Man is an integral part of nature, he springs from a history of co-evolution involving all living species, the great biological cycles and the planet. I am also convinced of the necessity to avoid blind faith in any science or technology that seeks to dominate the world. The purpose of science is not to dominate nature, but to live in harmony with it. Sensitivity is linked to these considerations and to sustainable growth as a communion with living species, among all the peoples of the world but also with the future. That means generational solidarity. Our civilisation cannot call itself by that name if it fails to pay attention to the problems of those who will come after us.

MP You have devoted a great deal of attention to the problem of beauty and to its relation with science. Only a few months ago a text by you was published with a preface by the sculptor Cascella. So no one better than you can explain what new sensitivity consists of and how it can be turned into a practice entirely different to that of today which shapes the environment we live in.

ET Talking to philosophers and artists, I have received confirmation that aesthetics represents a fundamental value at a time when, as Bateson has made exactly clear, the science of the century now closing

is a mechanistic one, based on the anti-aesthetic assumption that only the quantity and not the quality of beauty matters. The statutes of Britain's Royal Society specify that the purpose of science is to concern itself with the technologies of industrial manufacturing without meddling in art, philosophy, morals and politics. Herein lies the insane schizophrenia of the Anglo-American paradigm, which I consider barbarian and uncomplex. The Anglo-Americans have a lot of money and succeed in making a great many things that are only utilitarian. Against this view I would pit the thinking of Archimedes, to be found in Plutarch's Parallel Lives. To the Syracusians who invited him to write a treatise on the useful things he had invented, he replied that he was a scientist, not concerned with useful things but only with things of beauty and subtlety. There is a rare elegance and profundity in his answer. The beautiful is present in the whole of our history, from that of blue-green algae to the evolutionary story of our planet, with its wealth of fractal, non-linear forms, rich colours and sounds. If Darwin's place is in science, so is beauty part of it, because the history of biological evolution is also made of butterflies' wings; it is the history of melodious birdsong for the mating season – from that of the nightingale to all the others. It is a history in which the infinite varieties of crystals in snow-flakes or of birds' feathers fully belong to science and to biological evolution, but also tell us that complete scientific experience passes through the use of our senses; and if our cognitive process is to be complete, it must use reason and the senses. A view flattened into utilitarianism is the death of creativity and scientific research. It creates a schizophrenic split between beauty, art on the one side and science on the other, as if they were not both indispensable to our knowledge of the world and to genuine scientific research. Beauty therefore to me represents something more than its obvious presence in the things of nature. It must be part of our process of scientific knowledge.

MP One of the sticking points of the architectural debate is over the issues of innovation and conservation. These topics frequently crop up in your writings...

ET In 1997 we organized in Sardinia the congress “Ecology: Between Conservation and Evolution”, and what I upheld at that venue is that to divide these two terms politically and culturally is to commit a grave error, because we need a conservationist point of view of things. It would be a serious mistake to lose our traditions, precisely because we need harmonious evolution.

MP The latest tendencies in architecture – and I allude to deconstructivism – seem to be animated on the one hand by a desire to astonish and impress, in full compliance to the entertainment society which



PHOTO ENZO TIEZZI

thrives on the fabrication of events; and on the other, they seek to advance the actual stability of the tectonic organism by thrusting at the spectator through striking and chaotic situations, simulated collapses and catastrophes, and magmatic horizons increasingly projected onto a frightening and annihilating future. Could we have your opinion on these phenomena which might be considered, to use a term coined by Portoghesi, cultural piracy?

ET We may be doing a wrong to the pirates, because they were likeable characters. I am at the moment working, with the young architect Giovanni Mezzèdimi, on the possibility of making a film about Corto Maltese, with past and future flashbacks. Corto was a gentleman soldier of fortune, whereas Rasputin was a nasty pirate of destruction and annihilation. I share the opinion of Portoghesi who regards these phenomena as cultural piracy. What tries to seem modern at all costs, severed from the traditions of conservation and from the land and from the environment, is not architecture. Oscar Lafontaine points out that an economist without ecological expertise cannot understand economy, just as an architect without ecological skills cannot understand architecture.

MP Lafontaine however was defeated and compelled to resign?

ET Alas!

MP Don't you feel that in everyday life too – and I'm thinking of the strange paradox of a "humanitarian war" – science and technology are drugging the situation, distorting the very bases on which they have rested in the course of time (think of the question of cloning), by substituting man's direct experience with virtual reality?

ET In your questions lie two of today's most dramatic situations. People think the problems of civilised coexistence can be solved by war, waged with intelligent missiles and bombs that are anything but intelligent. This is a mad, not a human answer, with enormous ecological dangers arising from the poor uranium used. We have here two crimes: that of ethnic cleansing and that of air strikes. In any case the problems aren't going to be solved by a pax americana and those who think it can are an offence to peace and common sense. As for the second matter: cloning, genetic engineering and manipulation by molecular biologists affects me precisely as a scientist. With the illusion of creating new medicines and better health, it is not realised that the history of biological evolution is a history of bio-diversity. We were talking earlier about aesthetics and forms. Bio-diversity represents a value. Six billion individuals exist but none of them is the same as another and, even if a double of mine did exist in some corner of the world he still wouldn't have a Siennese accent. Look at the tens of thousands of species of butterflies, birds, etc. The

history of life is one of bio-diversity. To clone, to homologize, is to go against the history of biological evolution. These are not scientists, but irresponsible witchdoctors of cloning, with absolutely no notion of what may happen in the answers generated by man's self-immunizing processes, in the complex structure of our cells for future generations. And that goes, too, for an organism that swallows transgenic food and is confronted with a cloned cell. What we have here is precisely the dream of reason that begets monsters. It is not science, but subservience to the big power groups, to the multinationals that have caused the sense of science to be lost, unfortunately, what's more, in the name of enlightenment. I have never denied that science has given this now closing century some incredible inventions for mankind. It is not this we contest, but a 'coarse' science that does not understand complexity. Today we live in a complex world and complexity can only be governed by complexity, not by stupid simplifications – even more so if they are virtual and represent blind faith in this stupid Golem, as Pino Longo, Bateson's translator, defines it. Genetic manipulation is no laughing matter. We don't know where it will get us or what its effects will be.

MP There is also another, certainly less familiar movement, which is however trying to develop an alliance with nature, prompted by Japanese mysticism...

ET In *Oikos*, the quarterly magazine for an ecology of ideas, with Marco Rosini, the editor who is among other things an architect, we have allocated space to the sacred in nature, with particular reference to the cultures of American Indians, to the writings of Father Ernesto Balducci or of Antonio Melis; and more recently, to an admirable article on Japanese homes and gardens written by the philosopher Giangiorio Pasqualotto, of Padua University. This is an initial opening towards these subjects.

MP I found an example which seems to me particularly apt, about learning from nature. It is taken from *Sakuteiki* and concerns the designing of a garden. "The author continually reiterates the importance of reading the configuration of the ground and of its waters [...], in particular the following aspects: the importance of reading the site, of the configuration of the land and of the design of the garden in all its parts in harmony with that configuration. Only after having sufficiently studied the land does one begin to lay out the garden. And the process of construction gets under way when the first stone is laid in a certain position suggested by the configuration of the natural site. The author says that the position of the next stone is naturally determined or suggested by that of the first. He uses the expression 'knowan ni shitagau': literally, 'to follow the requests of the previous one', to explain this

process. Naturally the stone does not request, it is not the stone that decides but the gardener. He reads the site and decides on the position of each stone. However the master is not the gardener, but nature. He is simply the go-between for nature's will. Thus the landscape determines the position of the first stone, and that stone decides the position of the next and so on. Man does not rule this process. The positioning of the stones is not planned earlier; man decides the position of each stone each time. From the moment he has situated a stone in nature, that stone becomes part of nature itself, and he must then re-read this new nature containing its predecessor". Would you mind commenting?

ET The first thing that I am reminded of by this excerpt, which I find extremely interesting, has to do with the role of events and of the succession of those events in time. In particular it is precisely the new foundation of Prigogine's evolutionary physics, that teaches us that events which happened previously, for example the meeting of two molecules, influences what will come later. The example that comes to mind, described in my book *Stopping Time*, is that in the beginning there was a great void. Two molecules of odourless and colourless gases meet, hydrogen and oxygen, and give rise to the molecule of water, which is a liquid. Thus arises a formation in the universe that wasn't there before. So we have a phenomenon that can be considered to belong fully to the physics of events. The second point concerns the role of environment: the fact that the environment influences species in their evolution. The American Indians say that the shape of a fish is modelled by water and in its turn that the shape of water is modelled by that of the fish. In other words I believe it can be said that biological evolution is strictly characterised by the physical, geographical and biological environment in which a species or population lives.

MP In one of your texts I found a passage that made a deep impression on me; you say it is necessary "to overcome the barrier between scientific and humanistic culture, to regain a true transdisciplinarity, to bring aesthetics into contact with science, people with nature, subject with object: that this is the best way to beat a homologizing single school of thought..."

ET To govern complexity with complexity it is necessary not to assume a Cartesian attitude: that one thing is true or that its opposite is true. In reality truths often exist on both sides, and if we can conjugate apparently opposite things like, for example, reason and instinct, emotions and logic, the sacred and the profane, we can gain a deeper picture of reality. From this point of view the role of quality, beauty, aesthetics and the passing of time, excluded from the science of quantity, ought once again to be part of science and research in all fields.

Ettore Sottsass
Johanna Grawunder

Testo di Franco Raggi
Fotografie di Santi Caleca

Casa unifamiliare, Belgio

Progetto: Sottsass Associati – Ettore Sottsass, Johanna Grawunder
Responsabile del progetto: Oliver Layseca
Consulente: Gallery Mourmans
Architetto locale: Norbert Forster

Text by Franco Raggi
Photographs by Santi Caleca

A one-family house in Belgium

Project: Sottsass Associati – Ettore Sottsass, Johanna Grawunder
Project architect: Oliver Layseca
Consultant: Gallery Mourmans
Local architect: Norbert Forster

Da tempo Sottsass gode di grande notorietà anche come architetto e dunque non sorprende che applichi alla dimensione più ampia dell'architettura i principi che sovrintendono alla creazione dei suoi oggetti di design. Così nei dintorni di Maastricht è sorto un edificio, formato da un grande numero di corpi cubici e di spazi liberi, che assomiglia più a un villaggio che a una 'normale' casa compatta con pareti e stanze. La grande varietà di materiali in contrasto tra loro e di superfici giustapposte l'una all'altra senza mediazioni moltiplica l'impressione di un insieme multiforme che cerca di raggiungere l'unità "attraverso l'accostamento frammentario di diversità".

Sottsass made his name as an architect long ago, and it is not surprising that the principles of sculptural design which he applies to his objects are also, on a larger scale, applied to his buildings. Thus not far from Maastricht a house has been built which, put together from a number of cubes and free spaces, remembers a small village rather than a 'normal' compact house with rooms and walls. The number of contrasting materials and the variety of sharply juxtaposed surfaces enhance the impression of diversity, whose unity in turn is sought "through the fragmentary matching of differences".

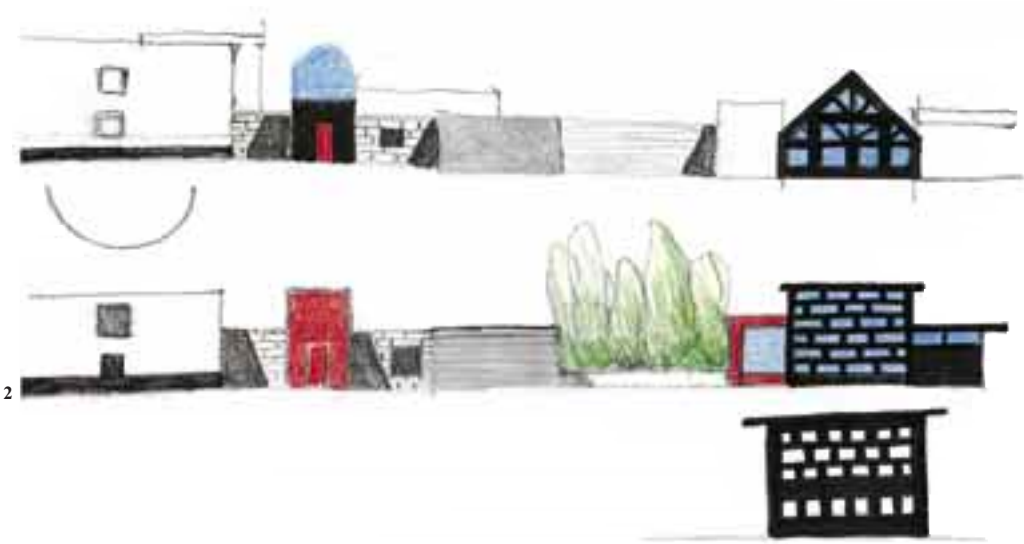


Ho guardato la pianta, poi le foto di Santi Caleca, ancora la pianta cercando faticosamente e inutilmente di capirne il rapporto. Ho deciso di andare a parlarne con Ettore di questa casa che, come quasi tutte le cose di Ettore, è costruita di complesse semplicità; alla fine del colloquio dove naturalmente si è parlato molto di altre cose, mi ha benevolmente consigliato, se proprio ne dovevo scrivere, di andarmela a vedere. Non è a due passi da Milano. In Belgio, vicino a Maastricht, al confine con i Paesi Bassi, immersa come molte altre ville vicine in piani boschi di betulle e pini che molto le nascondono. A questo omogeneo e naturale paesaggio, tenuto come sfondo, il progetto della Casa Mourmans

contrappone l'idea di un eterogeneo paesaggio artificiale fatto di architetture e di nature entrambe costruite attorno e dentro la casa; paesaggio nel paesaggio, caos ordinato nell'omogeneo disordine di una piatta zona residenziale. Da molti anni Ettore Sottsass ci ha abituato alla sorpresa attraverso la ripetizione di semplici operazioni compositive. Dichiarandosi, quasi rassegnato, come l'ultimo dei neoplastici, accosta incessantemente volumi e forme semplici, materie, texture, superfici e decori con una coerenza sorda e disarmante. Il risultato è un catalogo forse infinito di piccoli e grandi teoremi bi/tridimensionali che indagano il mistero della forma e della fisicità del linguaggio, il senso religioso dello spazio e la presenza del sublime nel-

1 Veduta notturna. Il corpo notte e il corpo del soggiorno: i due volumi architettonici separati creano uno spazio di giardino esterno, visibile attraverso la grande vetrata del corridoio di distribuzione. Nel corpo notte i due setti più bassi contengono la camera da letto con copertura vetrata.
2 Schizzi di studio per il prospetto. Si evidenzia la composizione frammentaria dei volumi per forma e per materia.

1 Nocturnal view. The night zone and the living area: the two separate architectural volumes create an outer garden space, visible through the wide window of the distribution corridor. In the night zone the two lower partitions contain the bedroom with glazed roofing.
2 Study sketches for the elevation, highlighting the fragmentary composition of the volumes by form and material.



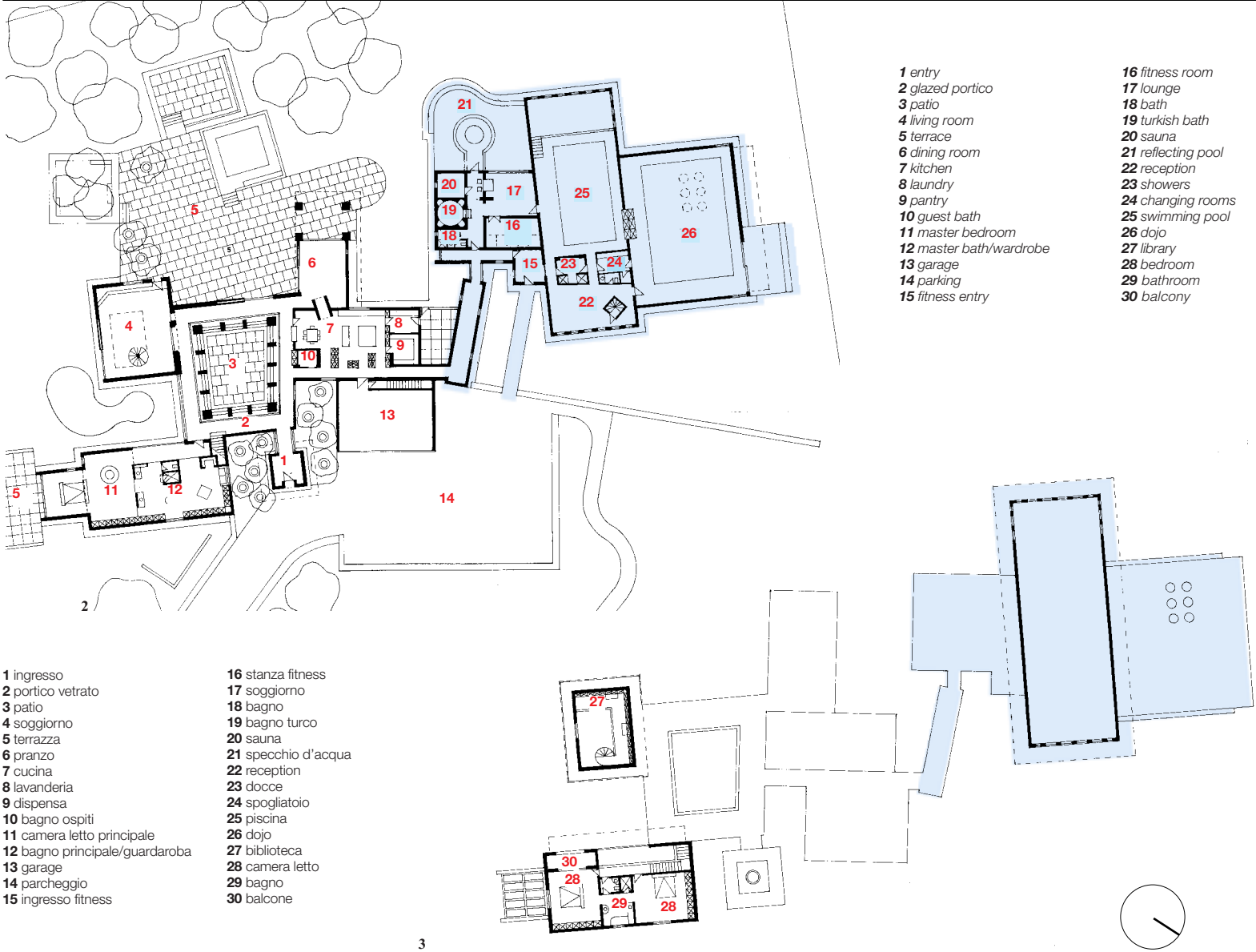
la banalità delle funzioni. In questo senso la pratica è la sua teoria. La pianta della casa presenta l'esito di una delicata esplosione delle funzioni domestiche attorno allo spazio vuoto e centrale del patio. Alla compatta utilità di un impianto funzionalista contrappone le possibilità prospettiche e percettive di una serie di luoghi separati ma collegati da un percorso che è spazio e strumento di percezione della complessità degli spazi. In una sorta di microubanistica domestica le zone funzionali della casa sono ognuna una piccola architettura collegata alle altre da corridoi dai quali osservare i diversi volumi della casa. In questa compatta metafora del villaggio disassamenti e asimmetrie permettono di misurare di

volta in volta lo spazio attraverso il movimento dentro la casa, che non è più fatta di stanze, ma di luoghi architettonici. Così, per esempio la "zona notte", diventa una architettura per la notte e l'ingresso una torre cieca e solitaria con un eccessivo cappello nero attraverso il quale passa una circolare e calma luce zenitale. All'interno la metodica di questa pratica scompositiva dissolve anche l'impianto tradizionale dei luoghi domestici: cucina, bagno, camera da letto, risultano dilatati e polati di forme, spesso isolate, che come piccole architetture dividono lo spazio creando nuovi percorsi. Lascio alle immagini la descrizione, ma vorrei notare alcune costanti di questo articolato alfabeto. Ripercorrendo

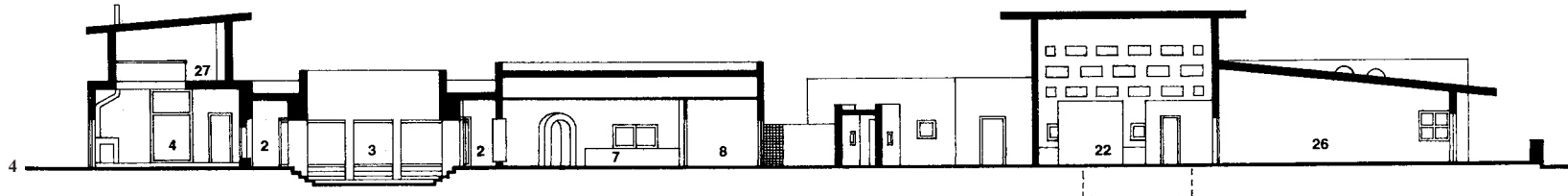
alcuni tic linguistici tipici del suo disegnare Sottsass trasferisce alla scala architettonica una vocazione poetica alla moltiplicazione e alla dilatazione che cerca di restituire al costruito varietà e gravità. Dilatati al di là della necessità, i setti del portico del patio espongono una riflessione sulla fisicità del muro. Altrettanto i pilastri della veranda che sostengono una imponente pensilina secondo un arcaico schema trilitico sotto il quale suppongo un altrettanto trilitico tavolo, per ora assente. Moltiplicazione numerica di materie e superfici secondo un criterio empirico che cerca di raggiungere l'unità attraverso l'accostamento frammentario di diversità.



- 1 Sequenza di alcune viste esterne. Da sinistra a destra: la torre d'ingresso, il corridoio rivestito in lamiera corrugata, le geometrie dello spazio esterno disegnato tra il garage e la torre d'ingresso, vista esterna dal bosco e vista interna del patio.
- 2, 3 Pianta del piano terra e del piano superiore. La pianta dispone attorno al patio e ai percorsi i diversi spazi della casa. La parte evidenziata in azzurro non è ancora stata costruita.
- 4 Sezione longitudinale est-ovest con la sequenza di volumi doppi, volumi semplici e spazi aperti.
- 5 Volume esterno della sala da pranzo con la veranda e i pilastri monumentali rivestiti in pietra.
- 1 Sequence of external views. From left to right: the entry tower, the corridor faced in corrugated iron, the geometries of the exterior space designed between the garage and the entry tower, external view from the wood and internal view from the patio.
- 2, 3 Ground and upper floor plans. The plan arranges around the patio and passageways the different spaces of the house. The part highlighted in light blue has not yet been built.
- 4 East-west longitudinal section with the sequence of double volumes, simple volumes and open spaces.
- 5 External volume of the dining room with the veranda and monumental stone-clad pillars.



- 1 ingresso
2 portico vetrato
3 patio
4 soggiorno
5 terrazza
6 pranzo
7 cucina
8 lavanderia
9 dispensa
10 bagno ospiti
11 camera letto principale
12 bagno principale/guardaroba
13 garage
14 parcheggio
15 ingresso fitness
- 16 stanza fitness
17 soggiorno
18 bagno
19 bagno turco
20 sauna
21 specchio d'acqua
22 reception
23 docce
24 spogliatoio
25 piscina
26 dojo
27 biblioteca
28 camera letto
29 bagno
30 balcone



Eccesso di spessori e di peso nei mobili che cercano di sfuggire al loro banale destino di arredi per integrarsi fisicamente nella architettura. Dilatazione semantica di funzioni come l'ingresso e il bagno trasformati il primo in una camera di decompressione e il secondo in piccolo luogo termale con volumi di marmo e torri ceramiche che contengono doccia e wc. Moltiplicazione dei colori vivi dell'artificialità e calmi o drammatici delle materie naturali. Frammentazione all'esterno delle volumetrie e accostamento per contrasti di materiali ricchi e poveri, arcaici e tecnologici, neutri e colorati. Dilatazione della pura funzione illuminotecnica della luce artificiale che nascosta e colorata modifica superfici e spazi nella dialettica giorno/notte. Su tutto questo regna sovrana l'assenza quasi totale di porte sostituite da passaggi aperti o da parti di parete scorrevoli a ribadire la concezione di uno spazio fluido e mutevole come l'umore di una persona.

I looked at the plan, then at Santi Caleca's photos, then again at the plan, trying hard and uselessly to grasp the relation between them. I decided to go and talk to Ettore about this house which, like everything Ettore does, is built of complex simplicities. At the end of our conversation, during which we naturally talked about all sorts of other things, he benevolently advised me, if I really had to write about the house, to go and see it for myself. It's not just outside Milan, but in Belgium, near Maastricht and the Dutch border; immersed and for the most part hidden like many other neighbouring villas, in flat birch and pine woods. In contrast to this homogeneous and natural landscape retained as a backdrop, the design of Mourmans House conveys the idea of a heterogeneous artificial landscape of architecture and nature, both constructed around and within the house; landscape within landscape, and orderly chaos within the homogeneous disorder of a

flat residential area. For many years Ettore Sottsass has accustomed us to surprise, through the repetition of simple feats of composition. Declaring himself, almost with resignation, to be the last of the neo-plasticists, he incessantly, with blunt and disarming consistency, juxtaposes plain volumes, materials, textures, surfaces and decorations. The result is a perhaps infinite catalogue of two/three-dimensional theorems large and small that explore the mysteries of form and of the physicality of language, the religious feeling of space and the presence of the sublime in the ordinariness of functions. In this sense practice is his theory. The plan of the house presents the outcome of a delicate explosion of domestic functions around the empty central space of a patio. It contrasts the utility of a functionalist arrangement with the perspective and perceptive possibilities of separate places, linked however by a communicating passage which is the unit of space and means of per-

ceiving the complexity of the house as a whole. In a sort of domestic micro town-planning, the functional parts of the house are each a small architecture, connected to the others by corridors from which to observe the building's diverse volumes. In this compact metaphor for the village, misalignments and asymmetries allow spaces to be measured through movement within the house, which is not made up of rooms any more, but of architectural places. Thus for example the "night zone" becomes an architecture for the night, and the front entrance a blind, solitary tower with an exaggerated black cap on top of it, to let in a circular and calm overhead light. Inside, the method underlying this discomposed space also dissolves the traditional arrangement of domestic places: the kitchen, bathroom and bedroom are dilated and populated by forms, often isolated, which like small architectures divide the space while creating new passages. I leave its description

to the photographs, but I would mention a few recurrent features of this articulate alphabet. Retracing some of the linguistic tics of his drawing, Sottsass transfers onto an architectural scale a poetic vocation for multiplication and expansion which seeks to restore variety and substance to the built work. Dilated beyond necessity, the partitions of the patio portico display a reflection on the physicality of walls. So also do the pillars on the veranda, which support an imposing cantilever as in an archaic trilith, underneath which I imagine an equally trilithic structure, for the moment missing. So a numeric multiplication of materials and surfaces occurs, its empirical criterion aimed to attain unity through the fragmentary matching of differences. There is an excess of substance and weight in the furniture, which tries to escape its humdrum interior destiny in order to blend physically into the architecture.

We find a semantic dilatation of functions such as the front entrance and the bathroom, the former transformed into a decompression chamber, the latter into a miniature health spa, with volumes of marble and ceramic towers containing shower and wc; a multiplication of the lively colours of artificiality, of the calm or dramatic shades of natural materials. There is an exterior fragmentation of volumes and a matching by contrast, of materials rich and poor, archaic and technological, neutral and colourful. There is a dilatation of the pure engineering function of artificial light, concealed and coloured to modify surfaces and spaces in a day/night dialectic. Over all this reigns supreme the almost total absence of doors, which are replaced by open passages or by parts of sliding walls to reiterate the conception of a fluid and changeable space not unlike the moods of a human being.

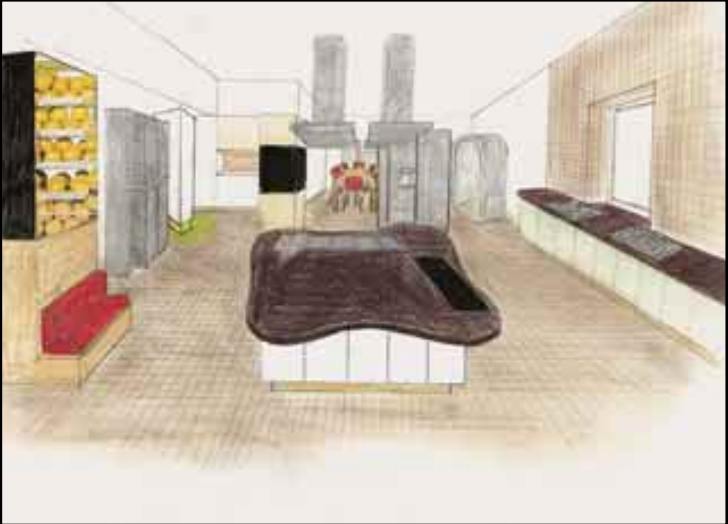


1-3 Vedute interne dell'ingresso rivestito in tessere ceramiche blu, di uno dei corridoi che circondano il patio e del passaggio ad arco tra cucina e sala da pranzo.

4 La sala da pranzo con l'ingresso ad arco disassato che, come una galleria, attraversa la parete verde prolungandosi all'interno della sala.

5, 6 Schizzo e vista interna della cucina con la grande isola in marmo nero e i volumi separati contenenti elettrodomestici e armadi.

7 La zona bagno aperta sul corridoio: lavabi, pareti, pavimenti, composti come articolate volumetrie microarchitettoniche.



1-3 Internal views of the entrance faced with blue ceramic tesserae, of one of the corridors encircling the patio, and of the arched passage between the kitchen and the dining room.

4 The dining room with lowered arch entrance, like an arcade, runs through the green wall and extends into the room.

5, 6 Sketch and internal view of the kitchen with the large island in black marble and the separate volumes containing electrical appliances and cupboards.

7 The bathroom zone open onto the corridor: washbasins, walls and floors composed like articulated volumetric micro-architectural volumes.



Raggi Sottsass

Breve dialogo davanti a una pianta con fotografie

Ettore Sottsass: Questo è l'ingresso.

Franco Raggi: Questo gabbiottino qua?

ES: Gabbiottino mica tanto, è una torre.

FR: È importante l'ingresso?

ES: L'ingresso è lo spazio attraverso il quale passi dal caos esterno all'ordine della casa... è fatto come una camera vuota così capisci che stai entrando in casa... non ci sono attaccapanni, non c'è vestibolo, non c'è niente, è come un tempioetto e infatti la padrona di casa ha voluto una nicchia e ci ha messo un piccolo Budda con gli incensi... ma come ti dico non serve a niente.

FR: ... e questa potrebbe già essere una funzione.

ES: ... infatti, poi appena passi questo piccolo corridoio qui c'è un grande cortile, un patio... è una zona di smistamento dove in certo senso come nei pati antichi tu vedi che la casa è fatta di parti, di luoghi, di spazi diversi collegati. Se vai a sinistra vai verso la camera da letto e la sala da bagno, se vai a destra vai in cucina e poi nella sala da pranzo dalla quale entri in un lato del patio.

FR: Anche il patio è uno spazio vuoto, quasi da non abitare, attorno al quale girano i percorsi.

ES: Il problema o il tema di questa casa è che da ogni posto vedi prospettive diverse, vedi la casa che è fatta di tanti diversi luoghi ma non isolati... senti la casa attorno a te. Sono 'luoghi' diversi ma quasi tutti poi hanno una apertura verso lo spazio esterno. Ecco, una cosa che volevo dire anche con questo progetto è che per me l'architettura continua fuori, il progetto e il disegno si estendono dagli spazi interni a quelli esterni e viceversa. Qui fuori c'è una vasca più bassa con dei bordi alti in pietra, forse per la meditazione; qui è pieno di fiori e basta, c'è una panca e magari leggi un libro, qui ci sarà un gruppo di alberi...

FR: La natura esterna si compenetra con l'architettura. Una stanza non è quasi mai direttamente attigua a un'altra, ma collegata attraverso uno spazio di passaggio; la disposizione disarticolata degli spazi, la planimetria irregolare crea delle vedute interne di alcuni volumi esterni della casa. Che influenze, che riferimenti ci sono in questo progetto... India...?

ES: Sì, anche, ma soprattutto c'è influenza islamica. L'esterno non è un esterno romantico inglese, non è una veduta, è un esterno architettonico da abitare.

FR: E l'arredo interno?

ES: ... I mobili sono essenziali e in gran parte "tenuti dentro" l'architettura stessa e comunque sono oggetti in qualche modo funzionali ai riti quotidiani.

FR: La cucina è un ambiente passante, la tecnologia concentrata in un grande piano centrale attorno al quale come torri isolate ci sono il frigo, i forni, una credenza rotante, che separano da una piccola sala per la colazione. I mobili hanno forme archetipiche?

ES: Sia per le forme dei mobili che per l'architettura io credo che la struttura costruttiva abbia ancora una sua gravidanza e che a partire dalla sua inequivocabilità si possa giocare con la materia o con il colore. L'aspetto letterario che si applica alla pura struttura è dato dalla materia, dal colore e anche molto da questa non ortogonalità. Nell'architettura islamica, per esempio, fa parte del materiale da costruzione la luce che passa attraverso finestre, grandi o piccole, che sono poi sottrazioni misurate alla struttura primaria del muro.

FR: In questo gioco di volumi e spessori discontinuo si può parlare di una sintassi del fuori scala?

ES: Per me la scala non esiste, esistono delle dimensioni fisiche, degli spessori con i quali il tuo corpo si mette in relazione ma non si può parlare di fuori scala perché il fuori scala prevede la scala corretta e questa per me non esiste, ogni dimensione ogni soluzione definisce un rapporto psicologico diverso... esistono la doccia calda e la doccia fredda, non è che la doccia fredda è fuori scala, è la doccia fredda e basta... Per me l'architettura non ti da suggestioni letterarie ma fisiche: tu senti distanze, vicinanze, rumori, luci.

FR: Parlami delle porte.

ES: Ne faccio poche... in genere faccio un arco... non so perché, forse è un riferimento letterario perché sopra la porta di casa anticamente c'era sempre un arco per scaricare le spinte... mi sono accorto dopo che le faccio così quasi senza pensarci: è un automatismo che per me riguarda proprio le porte di una casa, il modo di attraversare un muro... poi ci sono le porte monumentali ma sono una cosa diversa...

FR: Tu parli di muri come oggetti in qualche modo arcaici fatti di materie pesanti con superfici grezze, spaccate irregolari, muri che ricordano le modalità costruttive a blocchi della pietra a secco, però ci sono anche superfici esterne di metallo corrugato o liscio, materiali come dire contemporanei, tecnologici...

ES: Il garage è come un container e anche alcuni volumi che sono corridoi di collegamento sono in lamiera corrugata che è un bel materiale di rivestimento da mettere in contrasto con le strutture 'pesanti'. In fondo facendo le case a me piace accostare le differenze come a costruire un po' dei piccoli villaggi... frammenti di vita qua e là diversi. Credo che sia passato il movimento dell'architettura come scultura, come idea monolitica; sia come linguaggio che come composizione di materiali.

FR: Sì, ma in questa ricerca c'è anche una specie di perversità degli accostamenti...

ES: ... come perversità?

FR: Per esempio questa piastrella un po' anni '60 che, se te la trovi in casa, dici "Non la voglio", te la sei andata a cercare proprio come un elemento spurio, eterogeneo, scomposto, quasi sbagliato...

ES: La materia, le materie hanno in questo caso una possibilità espressiva enorme; è attraverso questa tecnica di accostamenti ibridi di materia con materia, di materiali espressivamente antichi con materiali espressivamente moderni che tento di uscire dalla banalità del funzionalismo... l'importante è trasformare l'esperienza architettonica da esperienza visiva in fatto fisico.

FR: E Nanon Mourmans, la cliente, come si ritrova in questa fisicità molto Sottsass, progettata fin nei minimi dettagli?

ES: All'inizio era un po' perplessa, ma adesso mi scrive delle lettere quasi d'amore... non so bene, comunque visto che continuiamo a parlare di fisicità mi sembra che, prima di scriverne, tu questa casa te la debba andare a vedere...

Sottsass Raggi

Brief dialogue in front of a plan with photographs

Ettore Sottsass: This is the front entrance.

Franco Raggi: What, this little cage?

ES: I wouldn't call it a cage, it's a tower.

FR: Is the entrance important?

ES: The entrance is the space through which you pass from the chaos outside to the tidiness of the house within... it is made like an empty chamber so you realise you're entering the house... there are no coat-hangers, no front hall, it's like a shrine and in fact the lady of the house specified a niche in it, where she has put a small Buddha and incense-burners... but as I say, it serves no purpose.

FR: ... and this in itself might actually be a function.

ES: ... that's right, and then as soon as you go through this little corridor you come into this big courtyard, a patio... a sorting zone where, in a sense, as in ancient patios, you see that the house is made up of parts and places, of different interconnected places. If you turn left you go towards the bedroom and bathroom, if you go right you find yourself in the kitchen and then in the dining room, from which you enter one side of the patio.

FR: The patio, too, is an empty space almost not for habitation, around which the passageways turn.

ES: The problem, or theme, of this house is that from every part of it you see different perspectives; you see the house made up of numerous different though not isolated places... you see the house around you. They are different 'places' but nearly all of them have an opening towards the exterior. So you see, something I wanted to say with this project, too, is that architecture for me continues outside, the project and the drawing are extended from the inner spaces to the external ones and vice versa. Here outside is a lower kind of bath, perhaps for meditation; here there are lots of flowers and nothing else, except a seat and maybe a book to read; here there will be a clump of trees...

FR: The external nature interpenetrates with the architecture. A room is hardly ever right next to another, but is linked to it by a passage-space; the haphazard pattern of spaces in an irregular ground pattern creates interior views of some of the house's external volumes. What influences and references are there in this project... India... ?

ES: Yes, also, but mostly the influence is Islamic. The exterior is not a romantic English outdoor scene, it's not a view, it is an architectural exterior to be inhabited.

FR: And the interior design?

ES: The furniture is spare, and for the most part "kept inside" the architecture itself, and in any case it consists of objects somehow related to daily rites.

FR: The kitchen is a throughway, its technology concentrated into a large central slab around which stand like isolated towers the fridge, the cookers, and a rotating sideboard, which separate a small breakfast room. Is the furniture archetypal in its forms?

ES: Both in forms and in architecture I believe the constructional frame still has a meaningfulness, and that its unequivocalness can be the basis of play with materials or colour. The literary aspect applied to the pure structure comes from the material and colour, and also to a large extent from this non-orthogonal situation. In Islamic architecture, for instance, light is part of the building material,

which passes through large or small windows that are really measured subtractions from the primary structure of the wall.

FR: In this discontinuous play of volumes and thicknesses could one talk about an out-of-scale syntax?

ES: As far as I'm concerned, scale doesn't exist. There exist physical dimensions, the substances with which your body relates. But you can't talk about things being out of scale because out of scale signifies a correct scale, which for me does not exist. Every dimension and every solution defines a different psychological relation... the hot shower exists and so does the cold, it's not that the cold shower is out of scale, it is simply the cold shower... To my mind architecture does not give you literary, but physical suggestions: you feel distances, closeness, noise, light.

FR: Tell me about the doors.

ES: I put in very few... generally I make an arch... I don't know why, perhaps it is a literary reference because in ancient times there was always an arch over the front door to bear the load of thrusts... I realised afterwards that I design them like this almost without thinking, in an automatism which for me concerns precisely the doors of a house, the way of going through a wall... then there are the monumental doorways, but they are a different matter...

FR: You talk of walls as being somehow archaic objects made of heavy materials with coarse surfaces and irregular gaps, walls as reminiscent of things built in dry stone blocks. Yet there are also external surfaces in corrugated or flat metal sheet, in materials that are so to speak contemporary, technological...

ES: The garage is like a container and some volumes that are communicating corridors are also in corrugated sheet, which is a fine facing material to be contrasted with the 'heavy' structures. When I design houses I like to put differences next to each other, which is a bit like building villages... with snippets of life that differ her and there; I believe the movement of architecture as sculpture, as a monolithic idea, is finished; both as language and as the composition of materials.

FR: Yes, but in this development there is also a kind of perversity of juxtapositions...

ES: ... perversity?

FR: For example this rather 1960-ish tile which, if you found it in your house, would make you say: "I don't want it"; and you went out to look for it precisely as a spurious, heterogeneous, decomposed, almost a mistaken element...

ES: Matter, materials, have in this case an enormous expressive scope; it is through this technique of hybrid juxtapositioning of material with expressively ancient materials or with expressively modern ones, that I attempt to get away from the banality of functionalism... the important thing is to transform architectural experience from visual into physical.

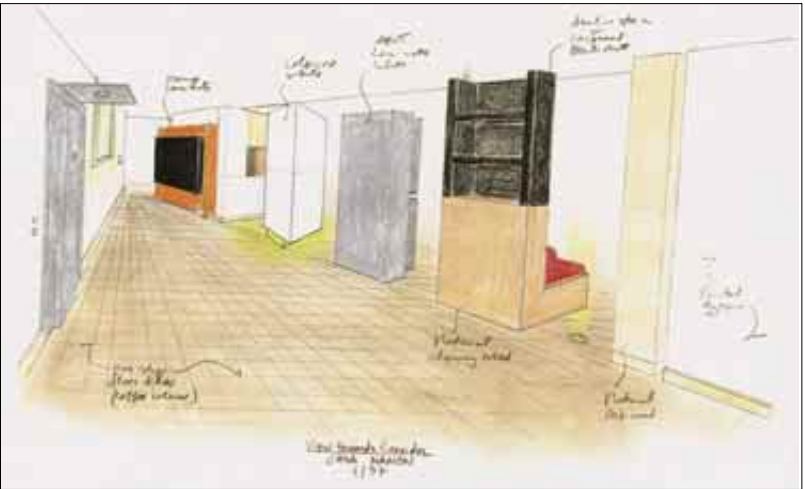
FR: And how is Nanon Mourmans, the client, getting on in this very Sottsassian physicality, designed in every smallest detail?

ES: At the beginning she was slightly puzzled, but now she writes me letters almost of love... I don't know really, but anyway, as we keep talking about physicality I think before you write about it you ought to go and see this house...



- 1, 2 Vedute esterne. L'architettura "continua fuori" disegnando un giardino costruito con spazi differenziati.
- 3 La scala a chiocciola del soggiorno che porta alla biblioteca.
- 4 Schizzo del corridoio interno della cucina con la sequenza degli arredi a torre che creano diversi passaggi di accesso.

- 1, 2 External views. The architecture "continues outside" by designing a garden built with differentiated spaces.
- 3 The spiral staircase in the living room, leading up to the library.
- 4 Sketch of the inner corridor of the kitchen with the sequence of tower furniture creating different access passages.





Kenneth Frampton a colloquio con Günther Uhlig

Günther Uhlig: Alla fine del secolo *Domus* non vuole fare l’ovvietà, ad esempio, di chiudere il decennio erigendo una retrospettiva a se stessa e al canone moderno – che dopo tutto *Domus* aveva contribuito a sviluppare. Non siamo pronti a ritirarci nel passato, né nel lontano futuro: al contrario crediamo che il periodo chiamato modernismo continui a essere un processo in atto. Quindi il nostro ultimo numero del decennio vuole conservare una prospettiva aperta, ma rimanere con un piede nel presente: di questi due aspetti ci piacerebbe discutere. In Europa è ancora in corso il dibattito sul post-modernismo contrapposto alla cosiddetta “seconda modernizzazione”. Che tipo di problemi hanno avuto gli architetti europei con il modernismo, in particolare riguardo alla fine o alla continuazione dello stesso in architettura?
Kenneth Frampton: Se definiamo il modernismo come una specie di realizzazione dell’originario progetto illuminista, allora possiamo certamente

Potrebbe darne un esempio nell’architettura contemporanea?
Vengono subito in mente due figure: una è Alvar Aalto, che penso abbia sempre affrontato il compito di soddisfare i bisogni del cliente in modo molto perspicace, l’altra è una persona che da Aalto è stata profondamente influenzata, vale a dire l’architetto portoghese Alvaro Siza. Siza una volta ironicamente ha detto qualcosa del genere, che un architetto che dà al cliente quello che vuole fa della demagogia perché il cliente in molti casi è male informato; dove il cliente a cui si riferisce è la classe operaia per cui era stato chiamato a lavorare nella metà degli anni Settanta, dopo la cosiddetta Primavera Portoghese. Ma continuando nella stessa dichiarazione Siza dice che le differenze tra i valori del cliente e quelli dell’architetto sono inevitabili, che la mediazione tra queste differenze è sempre molto difficile e che tale difficoltà non può e non deve essere evitata. Siza non usa il termine professione riflessiva ma penso si possa affermare che il suo atteggiamento complessivo verso la pratica professionale sia da considerare a questo titolo.

Il Museum of Modern Art è sempre stato un pioniere nei confronti del movimento moderno e ha aperto la strada alle sue avanguardie. Non c’è quindi bisogno di spiegazioni quando parliamo dell’attuale mostra del MoMA “The Un-Private House”, che sembra costituire un mezzo efficiente per mostrare le prospettive a venire relative a materiali e società d’oggi. Basta già questo a giustificare il grande interesse e la notevole risonanza che ha avuto la mostra sulle riviste e sui giornali europei?
“The Un-Private House” è spettacolare e quindi secondo il metro popolare ha molto successo. La mia opinione tuttavia è che sia piuttosto problematica, perché eccessivamente coinvolta con l’ideologia dei media. Nella mostra ci sono alcune case talmente piene di effetti elettronici mediatici che la casa non si riesce a vedere per niente. Qualcuna è molto debole e poco interessante dal punto di vista architettonico in confronto con la spettacolare esibizione dei

l’implicazione della dimensione libertaria oggi stia più nello sforzo creativo frammentario e inaspettato, a piccola scala. Non si può negare che il mondo moderno sia frammentato ed estremamente plurale. D’altro canto il ruolo dell’ideologia in relazione alla cultura e alle politiche culturali post-socialiste ha già portato a una certa sorta di delirio in architettura, come sicuramente in altri campi. Un aspetto di questo fenomeno secondo me è la tendenza a trattare l’architettura come un’arte su vasta scala e a mettere l’accento sull’estetica come fine a se stessa, che è ciò che certamente si può vedere nella mostra “The Un-Private House”. Al contrario io penso che sia possibile fare riferimento ad architetti critici come Alvaro Siza o Tadao Ando che non si illudono affatto di continuare il progetto dell’Illuminismo, ma che nello stesso tempo si assumono una certa responsabilità nei confronti della cultura del paesaggio o dell’integrazione delle loro opere nel territorio. Questo naturalmente non esclude la dimensione estetica ma non riduce l’architettura all’estetica e poco altro, il che sembra essere la tendenza di oggi.

parlare in termini di postmodernismo. Anche se è difficile dire quando il postmodernismo inizi e finisca. Non sono sicuro se definirei il secondo modernismo come qualcosa di molto differente dal postmodernismo.
Quindi il concetto di un secondo modernismo non le sembra molto utile?
Suppongo che si possa riconoscere che il secondo modernismo sia qualcosa di distinto dallo stilismo postmoderno. Ma, in ogni caso, la maggior parte dei miei scritti critici è stata orientata verso la continuazione del progetto moderno, pur prendendo atto che è difficile ritornare all’utopistica sospensione dello scetticismo che caratterizzò il periodo tra il 1918 e il 1933. Non fu possibile tornarvi nel 1945 e certamente non lo è oggi. Nello sforzo di rispondere a tale situazione, nei primi anni Ottanta ho provato a lavorare sul concetto di regionalismo critico, che per me continua a rimanere un orientamento, anche se ultimamente ho avuto la tendenza a non usare quel termine.

Cosa pensa della teoria secondo la quale ci si deve attendere non la fine, ma il progresso del modernismo, l’occasione di un suo miglioramento riflessivo, obbligato dagli effetti collaterali che ha avuto?
Proprio l’uso della parola riflessivo mi fa venire in mente il libro di Donald Shon *The Reflexive Practitioner*. Con questo termine l’autore intende un professionista in qualunque campo, non necessariamente un architetto, che abbia con il cliente una relazione molto più deduttiva e questo naturalmente per l’architettura è particolarmente importante. Prima o poi la maggior parte degli architetti si rende conto che la qualità architettonica dipende tanto dal valore del cliente quanto da quello dell’architetto. Un architetto di qualità non può arrivare a un buon risultato con un cliente che ha un atteggiamento riduttivo verso l’intera impresa del costruire, o perché ha lo scopo di realizzare più volumetria possibile oppure a causa di altre condizioni pregiudiziali sovrapposte al progetto sin dall’inizio. La riflessività implica una pratica professionale più qualificata da una discussione realmente aperta tra l’architetto e il cliente. E questa sicuramente è una prospettiva promettente per una “seconda modernità”.

congegni rappresentazionali che coinvolge. Le case sono molto diverse tra loro. Qualcuna è più non-privata o, se si preferisce, più privata di altre, mentre qualcun’altra non ha nessuna relazione con l’idea dei media, perché l’argomento della mostra sembra dipendere dal concetto che l’ambito privato non è più privato perché collegato dai media all’ambito pubblico. Tuttavia i termini ‘pubblico’ e ‘privato’ non corrispondono molto al modo in cui erano usati da Hannah Arendt nel suo libro *The Human Condition*.

Può essere che la mostra “The Un-Private House” abbia tanto successo per via delle problematiche che sottende? A causa del fatto, per esempio, che ritornare ai singoli oggetti e ai piccoli problemi testimonia l’insuccesso delle grandi teorie e dei grandi sistemi? Perché la gente ha la sensazione che dobbiamo ricostruire la modernità ricominciando dai bisogni legati alle sfere locali e individuali? Guardando da qui verso il livello successivo, verso i sistemi urbani e globali?
Nel suo libro *La condizione postmoderna* Jean François Lyotard mette l’accento sugli sforzi creativi frammentari e minori in contrapposizione a quella che chiama “grande narrazione”. Questo implica che le grandi narrazioni dell’Illuminismo abbiano fallito e abbiano meritato di fallire e che

Al di là degli edifici singoli, che per noi in questo numero di *Domus* rappresentano una sorta di sismografo, quale pensa sia il compito dell’architettura nel prossimo futuro?
D’accordo, non possiamo più costruire città perché questo momento storico è tramontato, ma rimane la questione dell’assetto responsabile e razionale del territorio e della cultura del paesaggio. Sfortunatamente anche questo problema sembra sfuggirci in modo mastodontico. A mano che vado avanti negli anni, penso che forse il paesaggio sia anche più importante dell’architettura. Personalmente credo che le scuole di architettura debbano riservare al paesaggio un’attenzione molto maggiore. Quello di cui ci dovremmo occupare mi sembra sia l’architettura come cultura del paesaggio, non la creazione di oggetti estetici senza fine.



Kenneth Frampton in conversation with Günther Uhlig

Günther Uhlig: At the end of the century Domus will not, for example, do the obvious thing and close the decade by erecting a retrospective of itself and the modern canon – after all Domus was contributing to its development. We are not ready either to retire to the past or into the overnext future, on the contrary, we believe, that the period called modernism continues to be a work in progress. Therefore our last issue of the decade should be fluid in outlook, but remain with one foot in the present, and we would like to discuss both these aspects. In doing this, we have to take into consideration a certain discussion which in Europe is still – or again – in vogue, and that's the discussion on Post-Modernism versus so called "Second Modernism" and "Reflexive Modernisation". What do you think about European architects coping with Modernism, especially as regards the end or continuation of modernism in architecture at the end of the Millennium?

Kenneth Frampton: You know, if we define modernism as some kind of fulfillment of the original Enlightenment project then we can certainly speak in terms of Post-modernism. Although when Post-modernism begins and ends is difficult to say. I'm not quite sure how I would define a second Modernism as something different from Post-Modernism.

So the construct of a Second Modernism doesn't seem very helpful to you?
I suppose one can recognize a Second Modernism as being something distinct from Post-Modern stylism you know. But, in any case, most of my writing has been oriented towards a continuation of the Modern project while recognizing that the utopian suspension of disbelief that characterized the period of 1918-1933 can hardly be returned to. It wasn't possible to return to it in 1945 and certainly not possible to return to it today. I tried to develop with the concept of a critical regionalism in the early 80s in an effort to respond to this situation and this still remains an orientation for me even if I have tended not to use this term of recent date.

How do you comment on the theory that not the end, but a rising Modernism is to be expected, but with the chance of its reflexive amelioration, forced by its side effects?
The very use of the word reflexive reminds me of Donald Schon's book entitled The Reflexive Practitioner. He means by this term a practitioner in any profession, not necessarily an architect, who has a more discursive relationship with the client and of course this is particularly important to architecture. Sooner or later most architects realize that architectural quality depends as much on the caliber of the client as on the architect. An architect of quality can not produce a good result with a client who has a reductive attitude towards the whole enterprise either in order to make as much project as possible or because of other prejudicial conditions superimposed on the project at the onset. Reflexivity implies a practice that is more qualified by an open ended discussion between the architect and the client. That is certainly a hopeful prospect for "Second Modernity".

Can you give an example in contemporary architecture?
There are two figures that immediately come to mind, one is Alvar Aalto who I think always had this subtle attitude towards the task of meeting the needs of the client and the other is someone who is profoundly influenced by him and that is to say the Portuguese architect Alvaro Siza. He once made this ironic statement to the effect that an architect who gives the client what he wants is a demagogue because the client in many instances is not well informed. He is referring here to the working class client that he was called upon to serve in the mid 70s after the so called Portuguese Spring. But, he goes on in the same statement to say that those differences between the values of the client and the architect are inevitable and that mediating between them is always very difficult and that this difficulty can not and should not be avoided. He does not use the term reflexive practice, but I think one could say his whole attitude towards practicing comes under this rubric.

The Museum of Modern Art has always pioneered the modern movement and paved the way for its avantgardes. So no explanation it needed when we refer to MoMA's current exhibition: "The Un-Private House". It seems to us to be a good medium to show perspectives to come in materials and social trends. Does this already explain the big interest and wide coverage of the exhibition in all European newspapers and magazines?
The exhibition "The Un-Private House" is spectacular and hence by popular measure very successful. In my opinion it is somewhat problematic, however, because it is unduly engaged with the ideology of the media. There are certain houses in the show which are so covered in electronic media effects you cannot see the house at all. Some houses are very pale and rather uninteresting architecturally compared to the spectacular display of the representational devices involved. There are many different houses in that show. Some are more un-private than others, or if you like some of them are more private than others, and some don't play with the idea of media at all because the argument of the exhibition seems to depend upon the notion that the private realm is no longer private because it is linked by the media to the public domain. However, this term public and private does not quite correspond the way these terms were used by Hannah Arendt in her book The Human Conditions.

Could it be that "The Un-Private House" exhibition is so successful because of its underlying problems? Because of the fact for example that its reference to single objects and small problems witnesses and fulfills the breakdown of great theories and structures? Because people feel that we must reconstruct modernity by restarting from the needs of local spheres and individuals? To look from here to the next level, to urban and global nets?

In his book The Postmodern Condition Jean François Lyotard puts an emphasis upon fragmentary creative efforts as opposed to what he calls "master narrative". There is the implication that the master narratives of the Enlightenment failed and deserved to fail and that the liberative dimension resides more today in the fragmentary unforeseen creative endeavor on a small scale. That the modern world is fragmented and extremely plural cannot be denied. On the other hand the role of ideology in relation to culture and post-socialist culture politics has already led to a certain kind of delirium in the architecture and no doubt in other fields. An aspect of this for me is this tendency to treat architecture as large art and to place undue emphasis on the aesthetic as an end in itself, as one can surely see in "The Un-Private House" exhibition. Against this we can set the concerns of critical architects such as Alvaro Siza or Tadao Ando who are by no means deluded about continuing the project of the Enlightenment but who at the same time assume a certain responsibility for the cultivation of the landscape and the integration of their works into the ground. This of course does not exclude the aesthetic dimension but does not reduce architecture to aesthetics and little besides which seems to be the tendency today.

Not single houses of course, for us they are in this issue of Domus a kind of seismic test, what do you think to be the task of architecture in the next decades to come?
Alright, we can no longer build cities because this moment of history has passed for ever in modern societies but there remains the question of responsible, rational land settlement and the cultivation of the landscape. Unfortunately, this also seems to elude us on a mammoth scale. As I grow older, I think perhaps that landscape is of greater importance than architecture. I personally think that the landscape should be given greater emphasis in architecture schools. Architecture as the cultivation of the landscape seems to me what we ought to be about at the end of the century and not the creation of endless aesthetic objects.

Testo di Hans Hollein

Text by Hans Hollein

Hans Hollein

Progetti sotterranei

Underground projects

“C’era fondamentalmente la visione di una architettura che si sviluppa all’interno di un involucro già preformato, dove la terra offre già la sua protezione... Da qui un interesse generico per i ‘closed environments’, come le stazioni scientifiche polari o le lance di salvataggio, cioè per strutture che sono rivolte in primo luogo verso il proprio interno. Perché qui emerge la responsabilità specifica dell’architetto... In questi progetti la dimensione sotterranea non è vista come una cantina, ma come un aspetto completo dell’architettura... La spazialità può svilupparsi liberamente in ogni direzione... L’unico punto di riferimento rispetto allo spazio esterno è il cosiddetto piano normale, il livello zero... Dobbiamo imparare a pensare in maniera sotterranea”.

"Important was a view of building which developed within a shroud or a wrapping that was already present, where the Earth already provided shelter... This gave rise to a general interest in 'closed environments', such as polar stations, emergency life-rafts. Anything that was primarily inward-oriented. Because it is here that architects fulfil their most fundamental responsibilities... This gave rise to collaborative projects in which the subterranean elements were never seen as cellars, but as integral aspects of the architecture... Space can be freely developed in all directions... The only point of reference to the exterior is the so-called normal plane, the zero line with the exterior space... We must learn to think subterranean".

A destra e pagina a fronte: diversi schizzi di studio per il Museo Guggenheim di Salisburgo, progetto vincitore di un concorso internazionale del 1989 (non realizzato). Gli spazi del museo, invisibili all'esterno, sarebbero stati ricavati interamente nella roccia del Mönchsberg, la montagna che domina la cittadina austriaca.

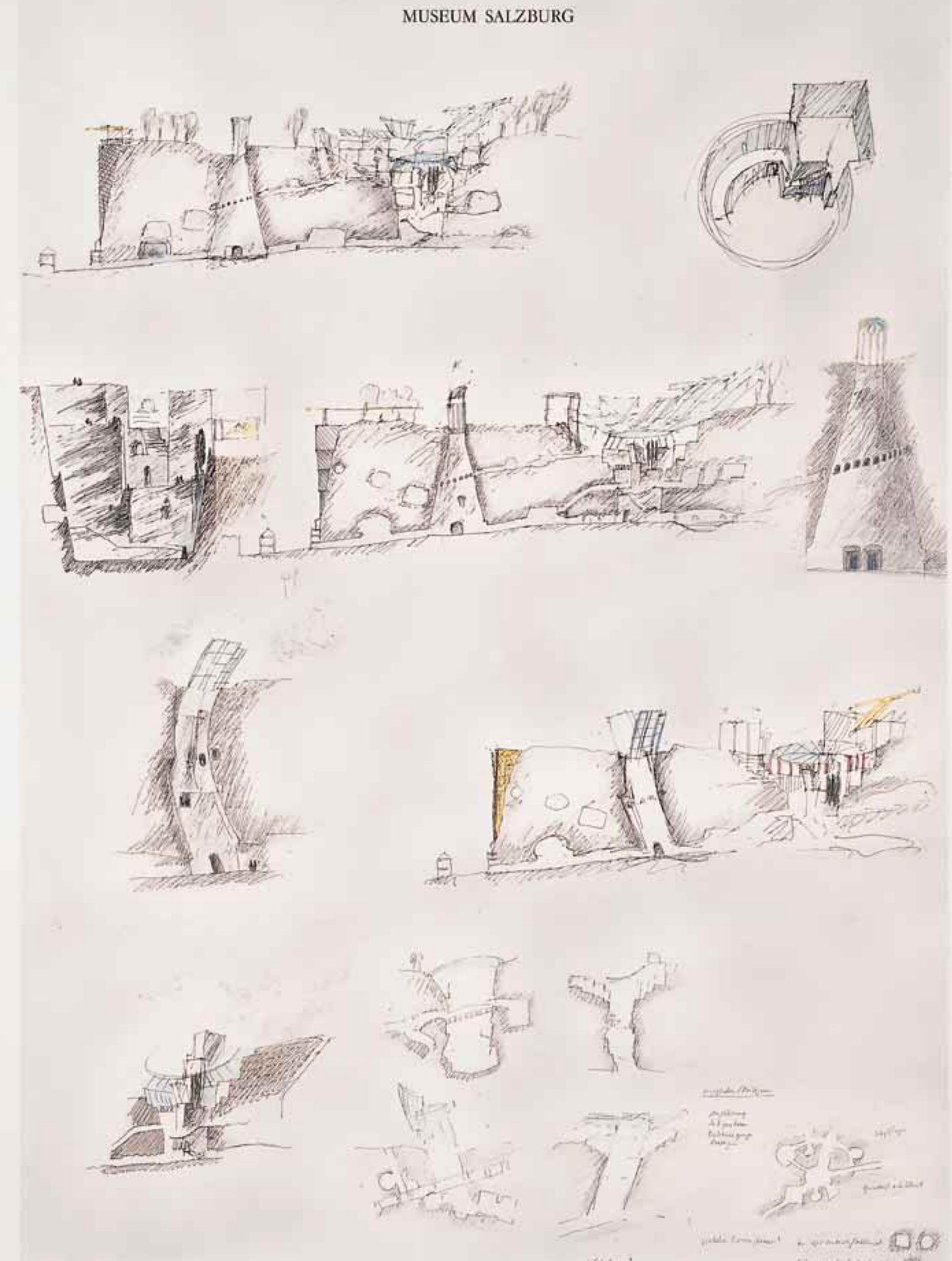
Right, and facing page: study sketches for the Salzburg Guggenheim Museum, which was the winner of an international competition held in 1989 (not built). The museum spaces, invisible from the outside, would have been entirely dug out of the Mönchsberg rock, the mountain that dominates the Austrian city.

Il primo solco con l’aratro.
Un campo. Nasce lo spazio.
Gli alberi cadono.
Si aprono i boschi.
Nasce lo spazio.
Spazio creato dall’uomo.

Si scava una buca.
Si impilano dei sassi.
Si alza un palo.
Nasce l’architettura
(1960)

The first furrow with the plough.
A field. Space comes into being.
The trees fall.
The woods are opened up.
Space comes into being.
Man-made space.

You dig a hole.
Pile up some rocks.
Put up a pole.
Architecture comes into being.
(1960)



1 Sezione di studio di una parte di città, 1960.
2, 3 Portaerei nel paesaggio, 1964 (collezione Museum of Modern Art, New York).
4 Progetto in collaborazione con Walter Pichler per una esposizione nella Galerie St. Stephan, 1963. Hollein ha progettato la struttura sopra terra, Pichler quella sotterranea.

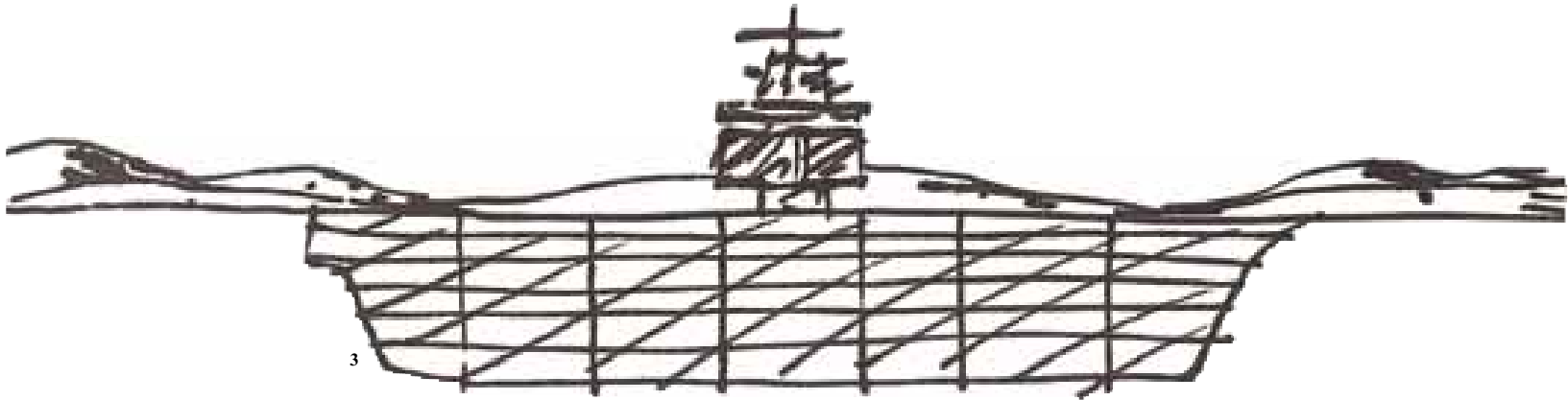
1 Study section of part of a city, 1960.
2, 3 Aircraft-carrier in the landscape, 1964 (Museum of Modern Art collection, New York).
4 Project in collaboration with Walter Pichler for an exhibition in the Galerie St. Stephan, 1963. Hollein designed the above-ground structure, Pichler the underground part.



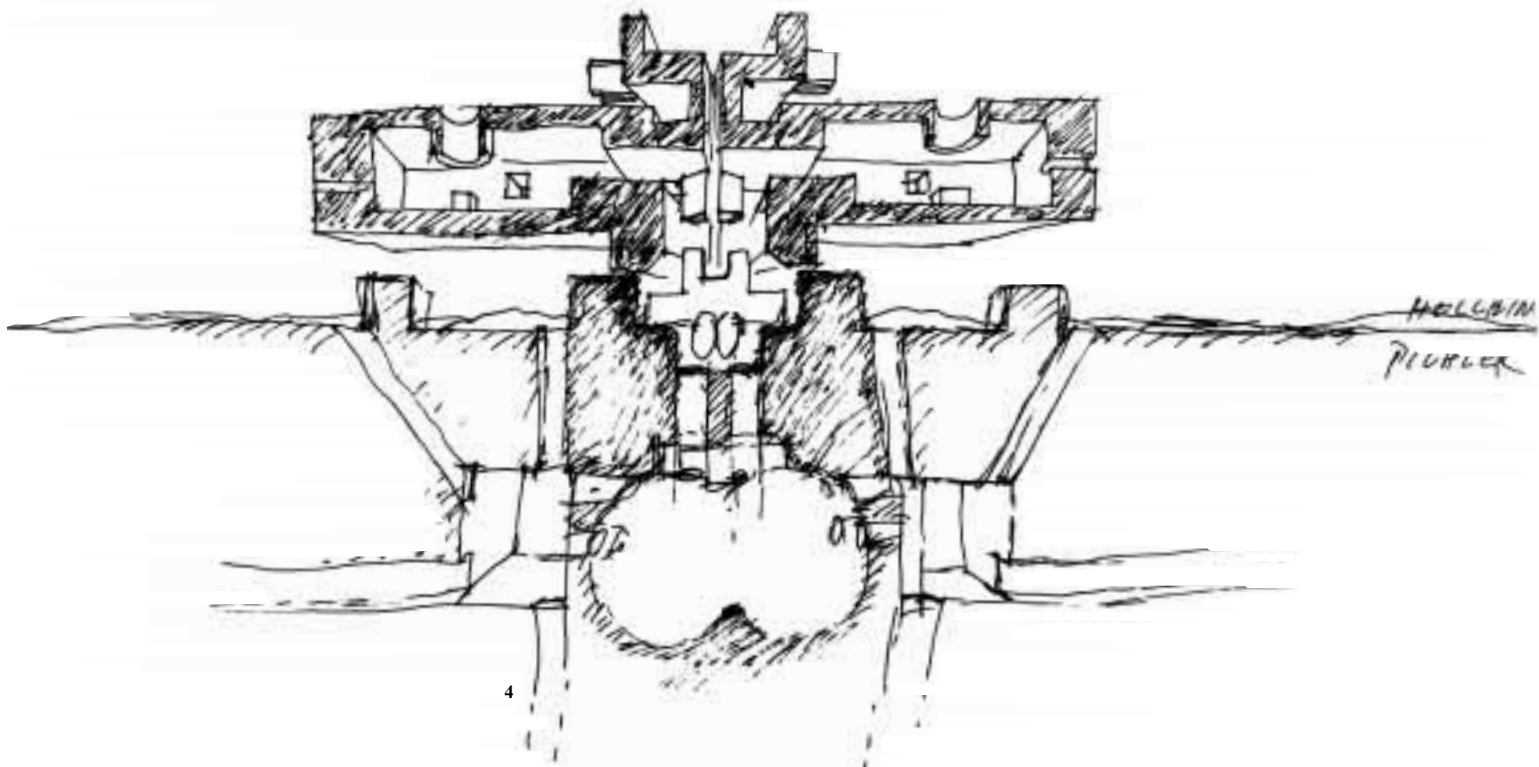
1



2



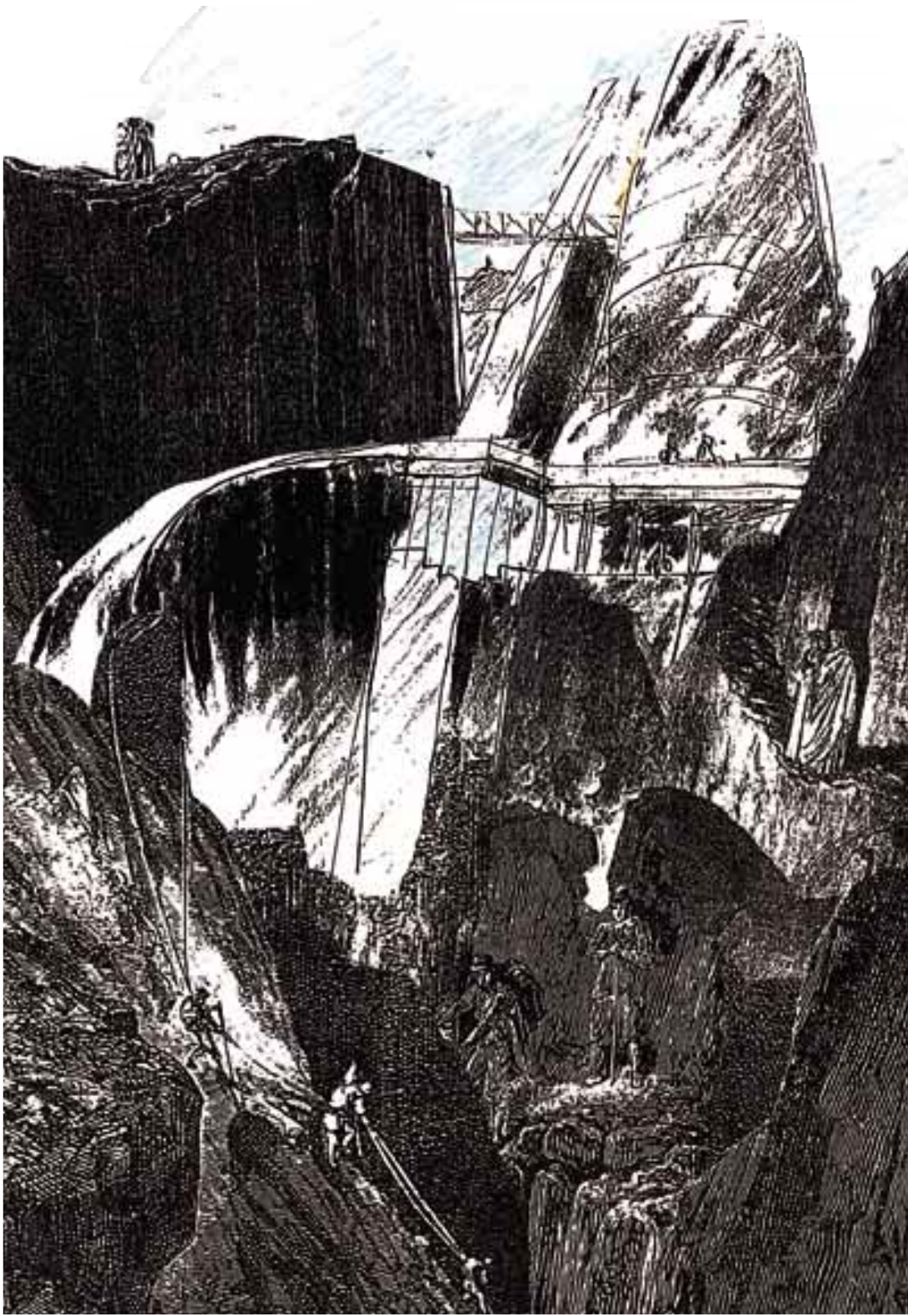
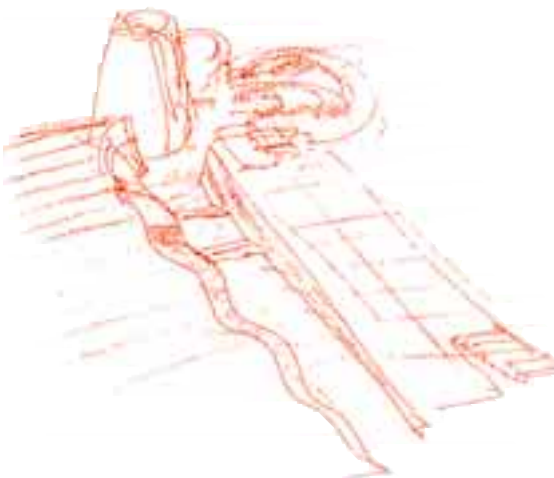
3



4

In questa pagina: studi per il Centro europeo di vulcanologia, Saint Ours les Roches, Alvernia, Francia. Progettato nel 1994 in occasione di un concorso internazionale (primo premio) e attualmente in costruzione, il complesso sarà completato nel 2000.

This page: studies for the European Vulcanology Center at Saint Ours les Roches, Auvergne, France. Designed in 1994 for an international competition (first prize) and currently under construction, the complex will be completed in 2000.



Testo di Marco De Michelis

Concorso per l'ampliamento del cimitero di San Michele in Isola, Venezia

Venezia è un luogo ambito con cui l'architettura contemporanea si confronta in una dimensione spirituale e proiettiva. Infatti questa città, che pure costituisce un'opera d'arte totale e che offre ai turisti un'immagine omogenea e immutabile, è destinata a essere irretita continuamente in una dimensione contemporanea. Così possiamo individuare una vera e propria storia delle visioni che i più straordinari architetti di questo secolo hanno proiettato sulla città. Il concorso per il cimitero è un altro pezzo eccezionale di questa collezione. Speriamo che l'esito finale sia egualmente ambizioso.

Venice is a sought-after location for an intellectual and projective examination of and confrontation with contemporary architecture. Because the place, as a total work of art per se, with its self-contained tourist homogeneity, is continually crying out to be opened up into a contemporary dimension. Thus there has been a history of projections of outstanding architecture of the present century on to this city. The cemetery competition is a further outstanding result in this collection. We hope for a correspondingly ambitious implementation.



1 Veduta a volo d'uccello del cimitero di San Michele. Il vecchio impianto, disegnato da Mauro Codussi, doveva essere integrato con nuove strutture tecniche e aree di accoglienza. L'ampliamento era previsto su una nuova zona creata con il riporto dei fanghi ricavati dagli scavi dei canali veneziani (foto Alessandra Chemollo).
2, 3 Veduta dal mare e scorcio dell'interno del cimitero esistente (foto Alessandra Chemollo).

1 Bird's eye view of the San Michele cemetery. The old facility, designed by Mauro Codussi, had to be upgraded with new technical structures and waiting areas. The extension was envisaged in a new zone created by dumping mud dug from the Venetian canals (photo Alessandra Chemollo).
2, 3 View from the sea and interior of the existing cemetery (photos Alessandra Chemollo).

Text by Marco De Michelis

Competition for the extension of the San Michele cemetery in Isola, Venice

Il problema si manifestava doppiamente complesso: da un lato il cimitero esistente risultava privo di ulteriori aree utilizzabili e necessitava comunque di nuove strutture tecniche e di aree di accoglienza che liberassero il complesso monumentale di San Michele disegnato da Mauro Codussi da un eccessivo utilizzo pubblico, dall'altro il programma finalmente avviato di escavo dei canali veneziani richiedeva l'individuazione di un'area lagunare nella quale riversare i fanghi scavati. Così l'Amministrazione comunale veneziana aveva maturato il convincimento di utilizzare i fanghi predetti per estendere l'isola esistente di San Michele e ampliare in tal modo la superficie del cimitero. La soluzione proposta suscitava interrogativi di estrema complessità: storico-conservativi per quanto riguardava le trasformazioni necessarie all'impianto cimiteriale disegnato attorno al complesso codussiano da Annibale Forcellini nel 1860, ambientali per la delicata localizzazione della nuova isola proprio di fronte al confine settentrionale del centro storico veneziano, in una delle zone più belle e più visibili del paesaggio lagunare.

Per queste ragioni l'opportunità di bandire un concorso di progettazione era sembrata del tutto giustificata nella prospettiva di ottenere un risultato progettuale qualitativamente adeguato alla eccezionalità del problema. Ma anche il contemporaneo dibattito sui concorsi di architettura in Italia, sulla loro decadenza e sulla crisi della architettura italiana, spingeva a mettere alla prova le opportunità che questa procedura, diffusa altrimenti in tutta Europa, poteva offrire.

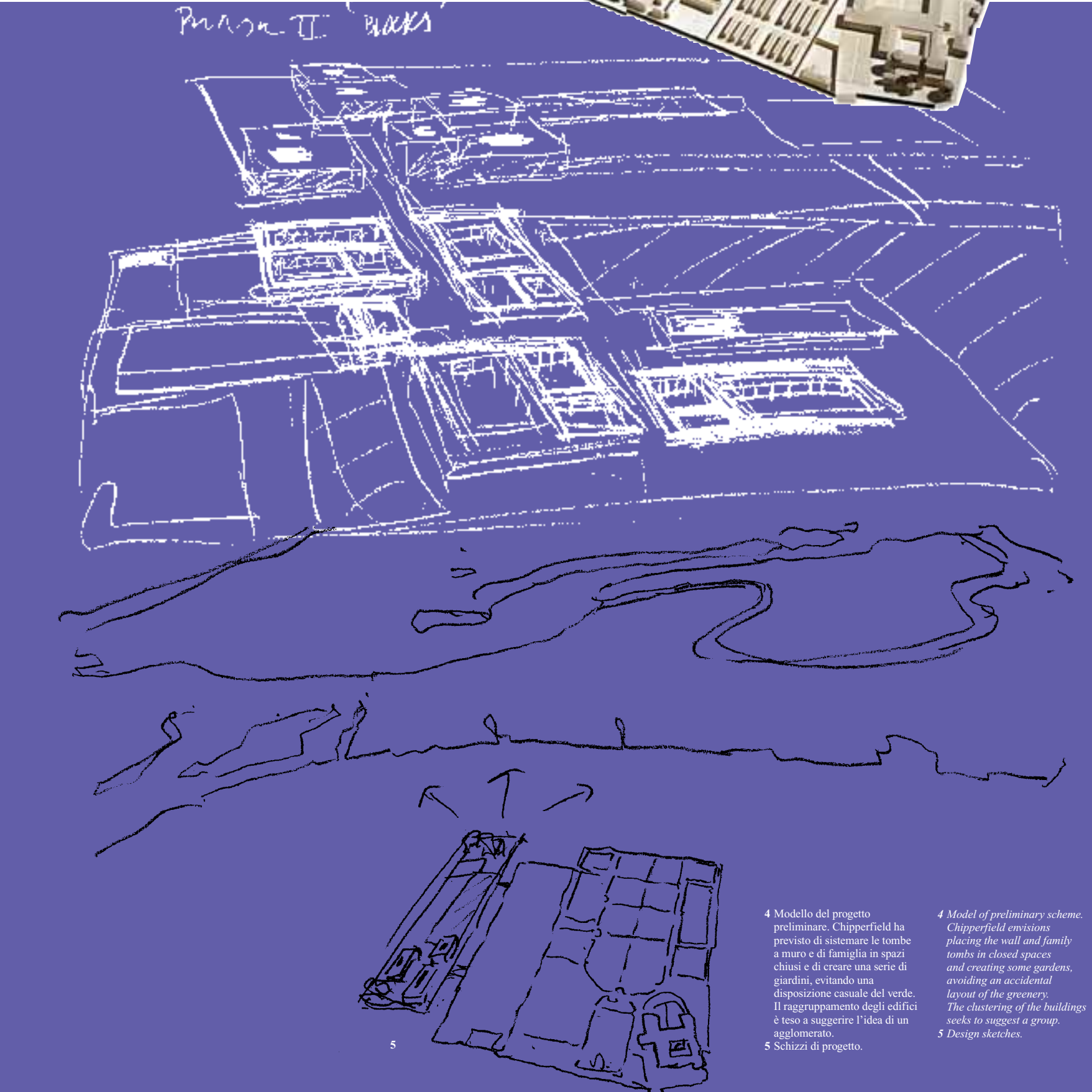
Fu dunque deciso di bandire un concorso organizzato tenendo conto delle indicazioni raccolte nella vasta esperienza internazionale e delle nuove normative introdotte dagli organismi comunitari europei: un concorso, quindi, con un programma ben articolato, una giuria autorevole e rappresentativa per la prima volta resa pubblica nel testo del bando insieme alle scadenze per la formulazione del giudizio, con i membri supplenti destinati a sostituire eventuali assenze e a garantire in tal modo il rispetto dei tempi stabiliti, con una preistruttoria tecnica che informasse adeguatamente i giurati degli aspetti tecnici e normativi dei progetti; infine un concorso a inviti, con quindici architetti scelti tra quanti avessero presentato una domanda corredata dalla documentazione su lavori già svolti nel campo non solo della architettura cimiteriale, ma anche della sistemazione di aree pubbliche e della progettazione ambientale.

Questa procedura ha consentito di selezionare quindici architetti europei, appartenenti a generazioni e culture diverse, dall'inglese David Chipperfield al gruppo olandese di West 8, agli spagnoli Ferrater e Miralles, all'austriaco Eric Hubmann e ai francesi Marc Barani e Patrick Berger, confrontati con alcuni progettisti italiani, tra i quali Italo Rota, Antonio Monestiroli, Giorgio Lombardi e Gianugo Polesello.

Il tema proposto sollevava la questione, ben al di là delle tradizionali tematiche conservative e della contrapposizione altrettanto convenzionale di antico e nuovo, della invenzione di un nuovo paesaggio lagunare, attraverso la mani-

David Chipperfield primo premio first prize

Progetto preliminare *Preliminary scheme*
Progetto *Project*: David Chipperfield
Collaboratori *Collaborators*: Erik Ajemian, Petra Elm, Daniel Lopez-Perez, Alessandra Maiolino, Ada Yvars Bravo, Giuseppe Zampieri
Strutture *Structural engineering*: Jane Wernick Associates
Preventivo di massima *Original estimate*: Tim Gatehouse Associates
Modello *Model*: Millenium Models – Matthew Marchank
Foto *Photos*: Richard Davies



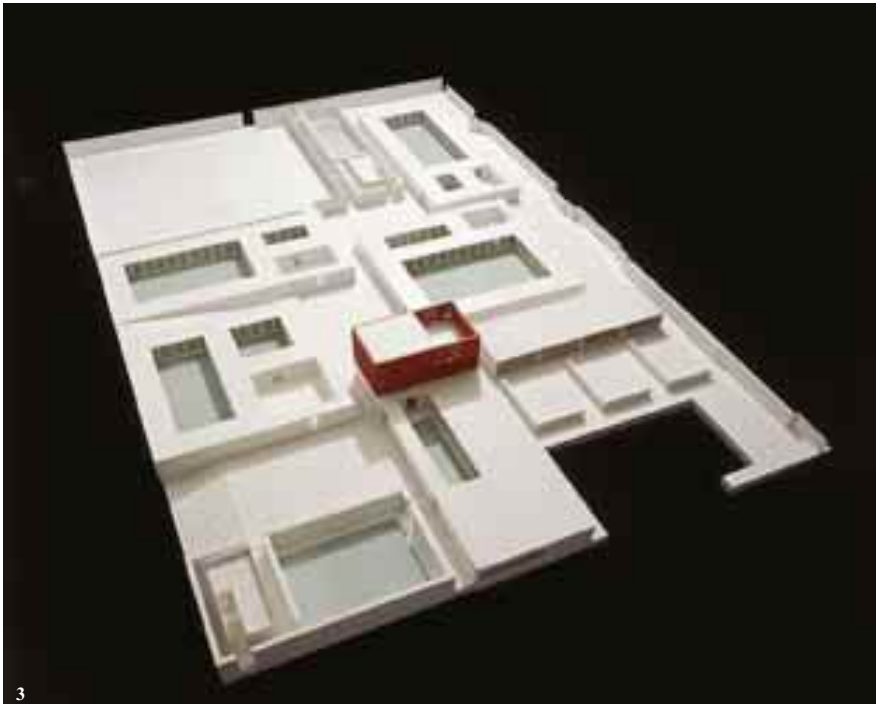
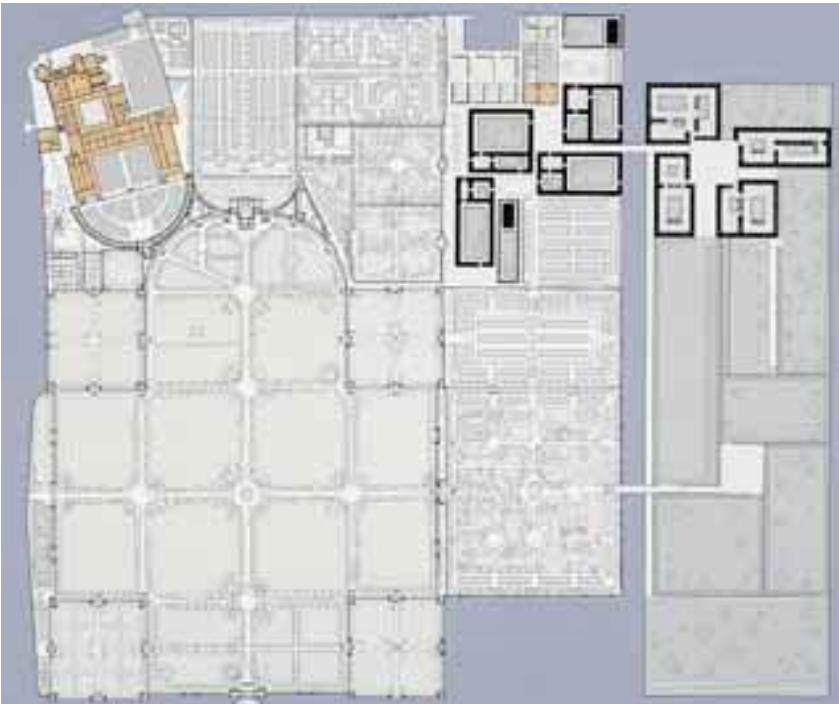
4 Modello del progetto preliminare. Chipperfield ha previsto di sistemare le tombe a muro e di famiglia in spazi chiusi e di creare una serie di giardini, evitando una disposizione casuale del verde. Il raggruppamento degli edifici è teso a suggerire l'idea di un agglomerato.
5 Schizzi di progetto.

4 Model of preliminary scheme. Chipperfield envisions placing the wall and family tombs in closed spaces and creating some gardens, avoiding an accidental layout of the greenery. The clustering of the buildings seeks to suggest a group.
5 Design sketches.

1, 6 Profili e sezioni.
2 Planimetria generale. Il complesso è caratterizzato da diverse parti: le 'corti', alcune contenenti giardini altre tombe individuali, che nella prima fase continuano i campi di sepoltura; gli "edifici di servizio", contornati dalla cappella e dal crematorio; gli "edifici tomba", che fanno parte della seconda fase della realizzazione e sono

localizzati su una nuova isola separata dalla prima da un piccolo canale; infine i 'giardini', posti sulla nuova isola su due livelli diversi.
3 Modello del primo lotto (revisione del progetto di concorso).
4 Primo e secondo lotto nella revisione del progetto di concorso.
5 Il secondo lotto nella versione rivista del progetto di concorso.

1, 6 Profiles and sections.
2 Site plan. The complex turns out to have various parts. The 'courtyards', some containing gardens and others individual tombs, in the first phase continue the burial ground. The "service buildings" are surrounded by the chapel and the crematorium. The "tomb buildings" belong to the second phase of the project
and are located on a new island separated from the first by a small canal. Lastly, the 'gardens' are located on two levels on the new island.
3 Model of first stage (revised competition design).
4 First and second stages (revised competition design).
5 Second stage in the revised competition version.



polazione del suo profilo emerso esistente. Il tema cimiteriale abbandonava le metafore messe in opera da Aldo Rossi nel suo capolavoro modenese, della "città dei morti" e della sua morfologia ricalcata da quella complessa della "città dei vivi", per affrontare quelle del rapporto tra natura e artificio, tra superficie acquea e paesaggio, tra le geometrie della costruzione architettonica e quelle 'telluriche' della nuova isola che emerge sulla superficie immobile della laguna. Il termine di paragone non appariva più quello delle accademiche simmetrie dell'impianto cimiteriale originario, quanto piuttosto del confine che separa l'acqua dal cielo, la laguna dalle terre emerse: più che il panorama metafisico delle città di De Chirico quello simbolista della böckliniana Isola dei morti, nel quale il complesso rinascimentale di San Michele appare isolato come un frammento perfetto e irripetibile. Caratteristici di questo approccio risultano, esemplarmente, il progetto di Enric Miralles che

disegna un'isola dal profilo sinuoso, una sorta di 'collina' artificiale lungo la quale si dipana un sistema di percorsi, di terrazzamenti e di interni cavernosi, separata dalla laguna circostante da un confine fluttuante sull'acqua, un muro opaco agli sguardi ma non ai flussi della marea; e quello vincitore di Chipperfield che contrappone il paesaggio 'naturalistico' della nuova isola alla densa griglia di edifici di dimensioni diverse, scandita da stretti percorsi e da cortili silenziosi, che s'addensa lungo il bordo nord orientale del complesso.

The problem was a doubly complex one. On the one hand the existing cemetery had run out of usable land, and in any case was in need of new technical structures and areas to free the monumental San Michele complex, designed by Mauro Codussi, from excessive public use. And on the other, the programme at last in place for the dredging of Venice's canals necessitated a lagoon location into which

the mud could be tipped. So the Venice City Council passed a resolution to utilize the cleared mud to extend the existing island of San Michele, thereby increasing the surface area of the cemetery. The proposition raised a number of extremely complex issues, to do with history and conservation as far as the necessary transformations of the cemetery, designed around Codussi's complex by Annibale Focellini in 1860, were concerned; and with the environment due to the delicate position of the new island exactly opposite the historic heart of Venice, in one of the lagoon's loveliest and most visible spots. For these reasons the Council felt it was absolutely right to advertise an architectural competition, so as to get the best possible answer to an exceptional problem. But the contemporary debate on architectural competitions in Italy, on their decadence and on the crisis of Italian architecture in general, fuelled a desire to test the opportunities which this procedure, widely used elsewhere in Europe, might bring. It was

therefore decided to announce a competition, to be organized in the light of international experience and the new EEC regulations. The competition thus became a well-articulated programme, with an authoritative and representative jury for the first time rendered public in the text of the competition brief. Expiry dates of judgement were clearly stated, and supply members picked to substitute eventual absences and thus to guarantee the fixed deadlines. Technical pre-investigation kept jury members properly informed of the technical side of projects submitted and of their feasibility. Finally, the competition was by invitation, to fifteen architects chosen from those who had submitted applications complete with documentation of work already done not only in cemetery architecture, but also in the design of public areas and environmental design. This procedure enabled fifteen European architects to be selected from different generations and cultures, ranging from the British David Chipperfield to the Dutch group

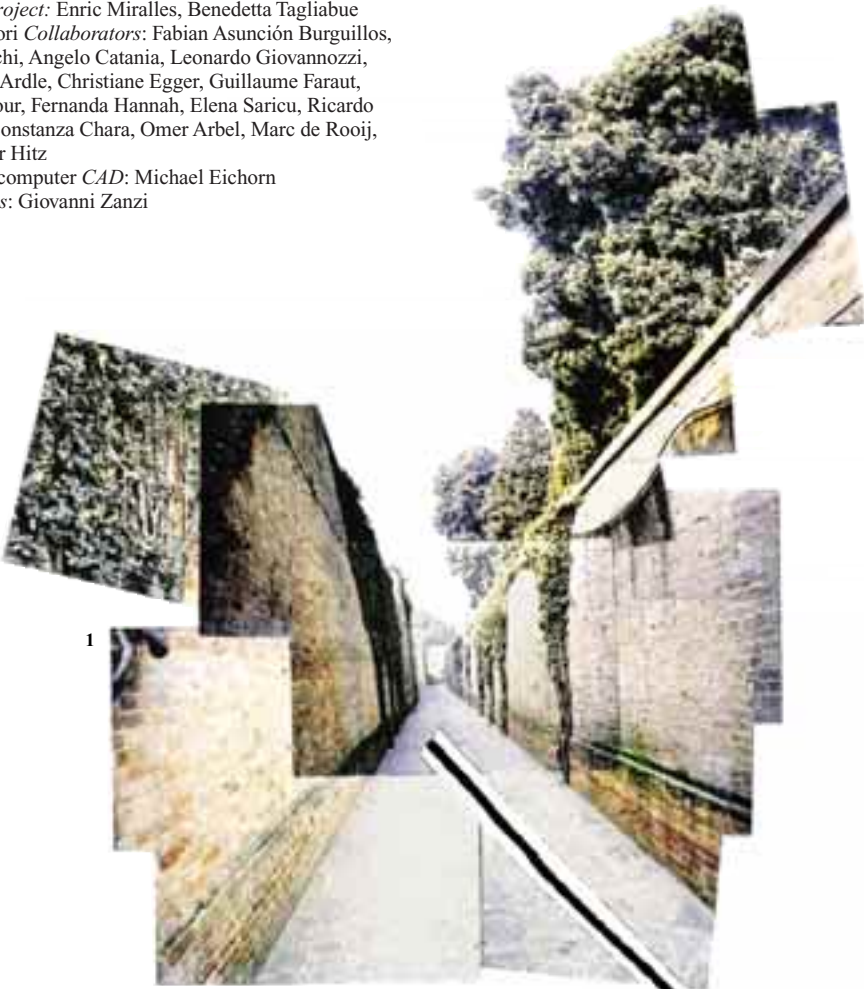
West 8, to the Spaniards Ferrater and Miralles, the Austrian Eric Hubmann and the French Marc Barani and Patrick Berger, together with Italian architects who included Italo Rota, Antonio Monestiroli, Giorgio Lombardi and Gianugo Polesello. The theme raised the question, well beyond the traditional matters of conservation and of the contrast between ancient and new, of how to invent a new lagoon landscape through the manipulation of its existing emergent profile. The cemetery theme abandoned the metaphors adopted by Aldo Rossi in his masterpiece at Modena, of the "city of the dead", and of its morphology copied from the complex "city of the living". Instead, it tackled relations between nature and the artificial, between water and landscape, between the geometry of architectural construction and the 'telluric' geometries of the new island emerging from the flat surface of the lagoon. The term of comparison was no longer that of the acad-

emic symmetries of the cemetery's original plan, but that of the boundary separating the water from the sky, the lagoon from the land above it: not so much the metaphorical panorama of De Chirico's cities, as the symbolism of Böcklin's Isle of the dead, where the Renaissance complex of San Michele stands aloof as a perfect and unrepeatable fragment. Fine examples of this approach are the project by Enric Miralles, who designs an island with a sinuous profile, a sort of artificial 'hill' with a system of paths, terraced slopes and cavernous interiors spread along it, separated from the surrounding lagoon by a border that floats on the water, a wall opaque to the eyes but not to the ebb and flow of the tide; and Chipperfield's winning entry, which contrasts the 'naturalistic' landscape of the new island with the dense grille of different-sized buildings, punctuated by narrow pathways and silent courtyards, situated along the north east edge of the complex.

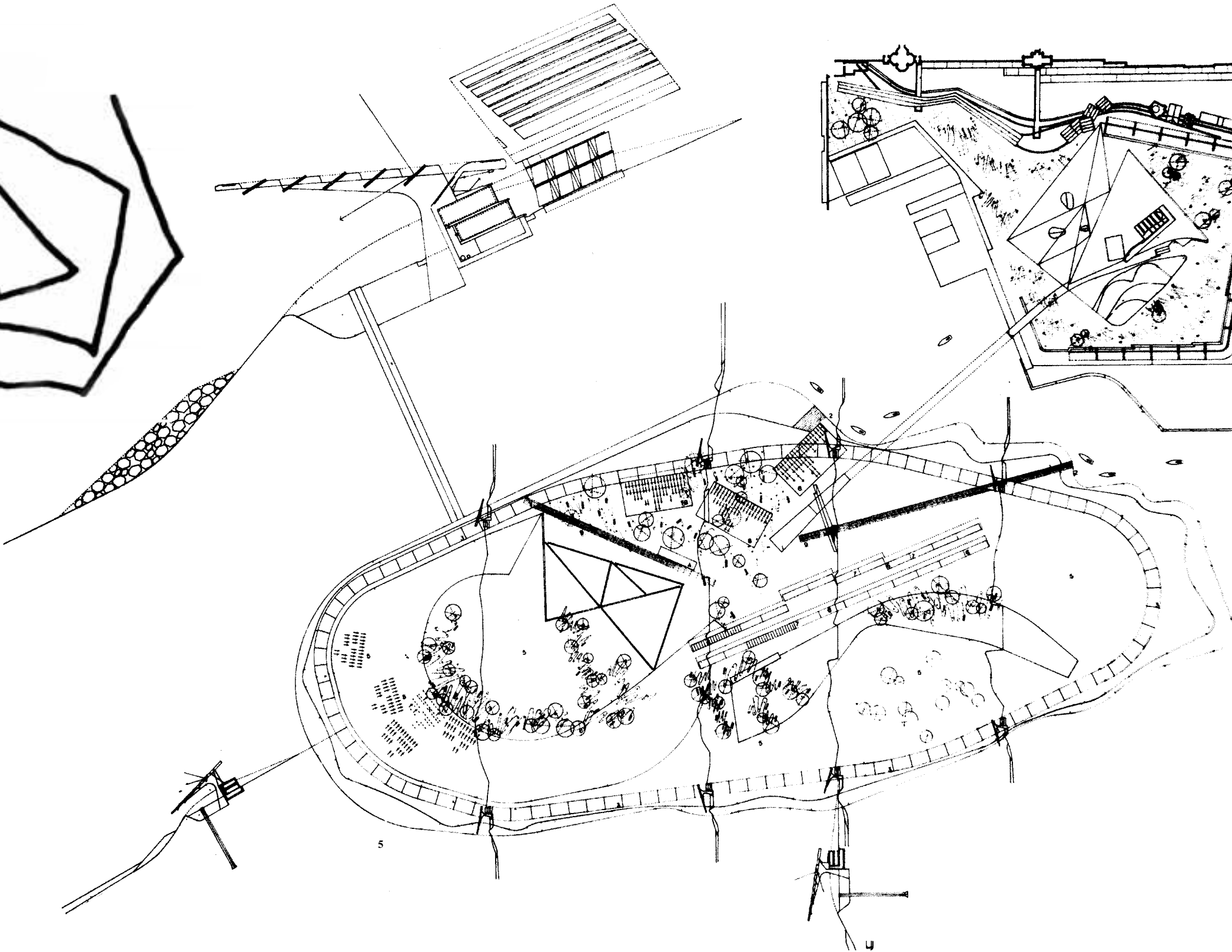
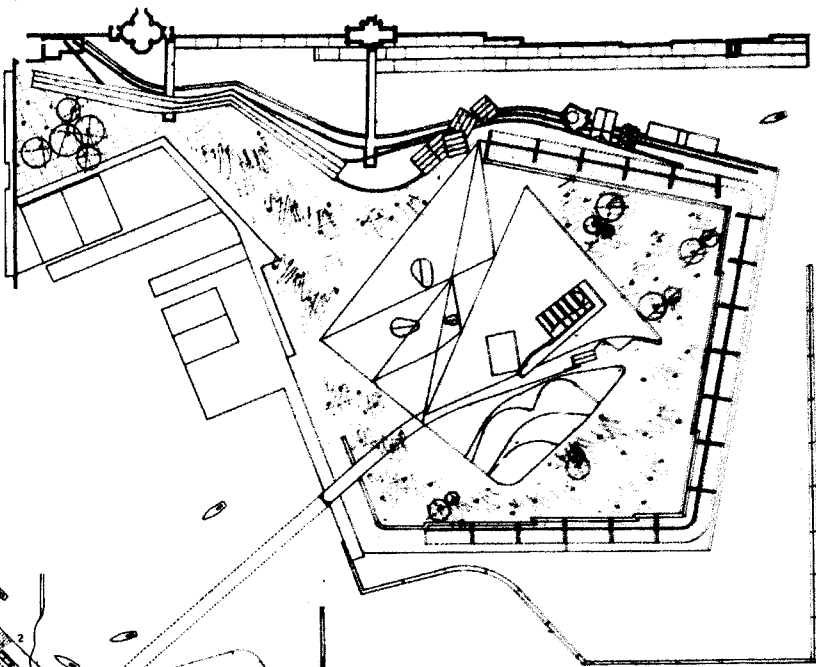
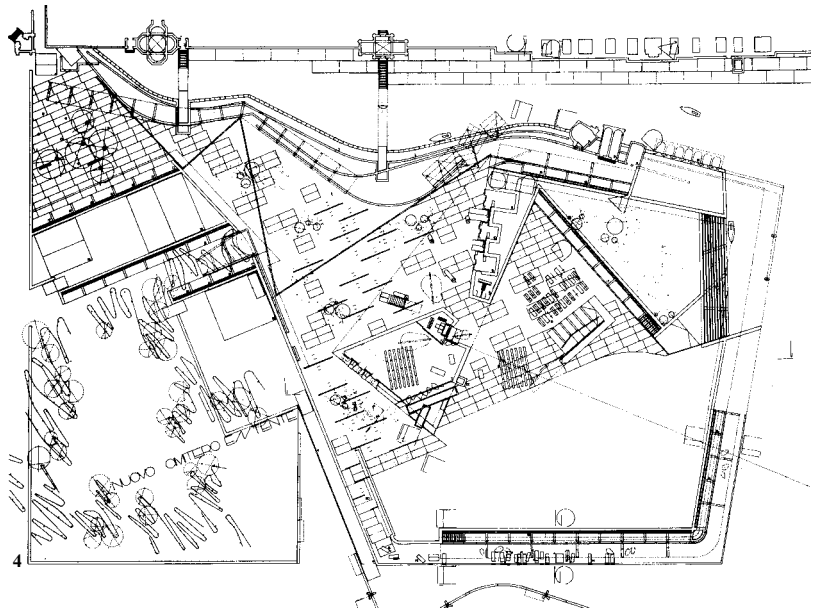
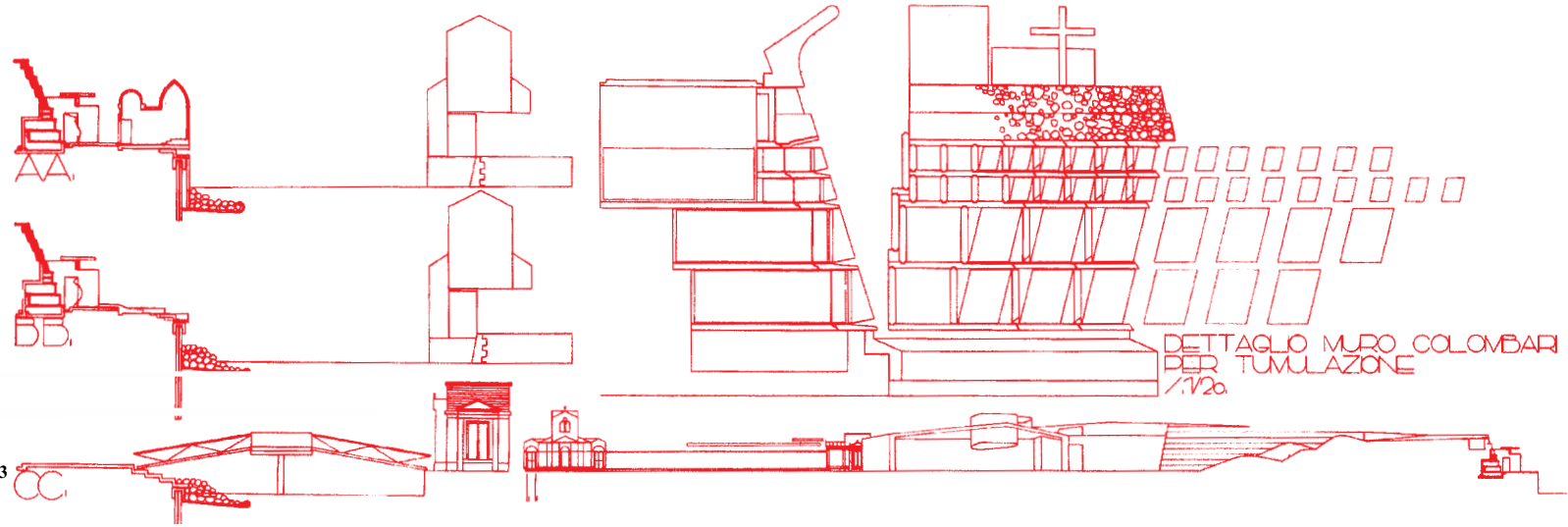
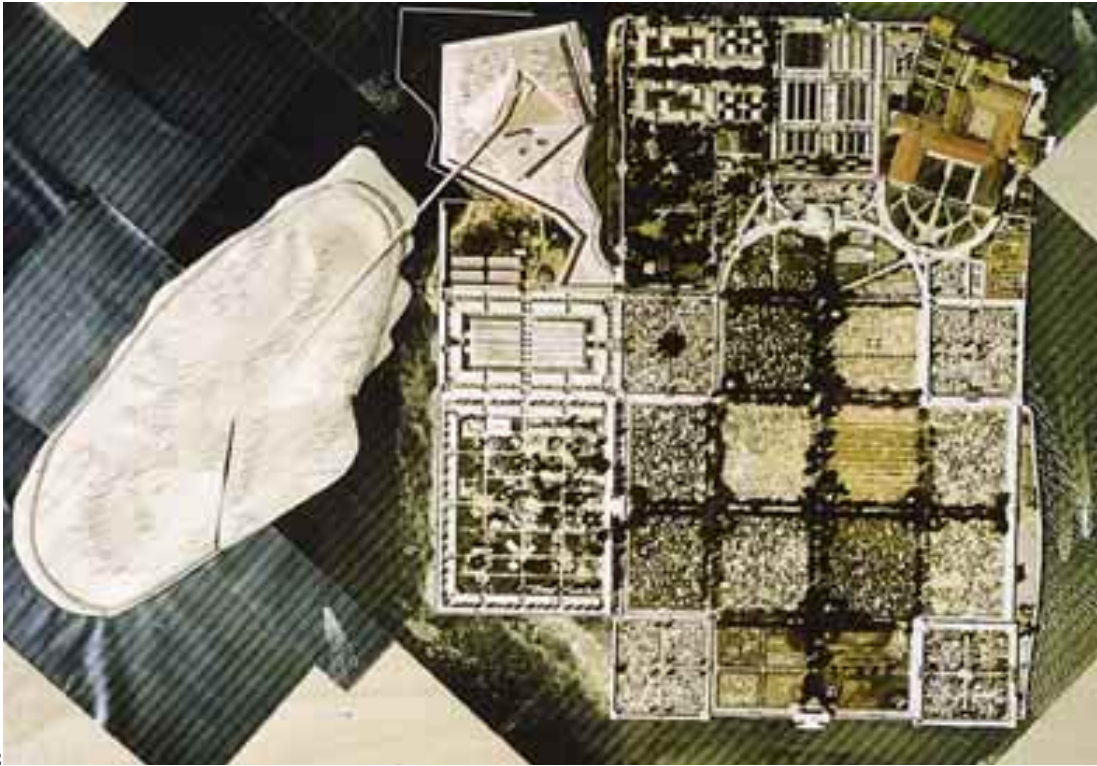


Enric Miralles Benedetta Tagliabue
secondo premio *second prize*

Progetto *Project*: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue
Collaboratori *Collaborators*: Fabian Asunción Burguillos,
Elena Rocchi, Angelo Catania, Leonardo Giovannozzi,
Fergus Mc Ardle, Christiane Egger, Guillaume Faraut,
Agnes Latour, Fernanda Hannah, Elena Saricu, Ricardo
Jimenez, Constanza Chara, Omer Arbel, Marc de Rooij,
Christopher Hitz
Disegni al computer *CAD*: Michael Eichorn
Foto *Photos*: Giovanni Zanzi



- 1 Schizzo di progetto.
2 Veduta del modello. Il progetto prevede due fasi: il lotto I che propone di continuare la costruzione porticata del cimitero esistente fino ad arrivare alla nuova estensione; il lotto II costituito da un'isola di dimensioni simili a quelle di San Pietro di Castello e che nelle intenzioni dei progettisti dovrebbe essere un pezzo di terra vergine lontano dalla tradizione monumentale dei cimiteri.
3 Sezioni della fase I.
4 Planimetria delle fasi I e II.
5 Pianta del piano terra della fase I.



- 1 Design sketch.
2 View of model. The project envisages two stages: the first proposes to continue the porticos of the existing cemetery to the new extension. Phase 2 consists in an island around the same size as San Pietro di Castello and the designers wanted it to be a piece of virgin land far from the monumental cemetery tradition.
3 Sections of phase I.
4 Site plan of phases I and II.
5 Phase I ground floor plan.

Carlos Ferrater

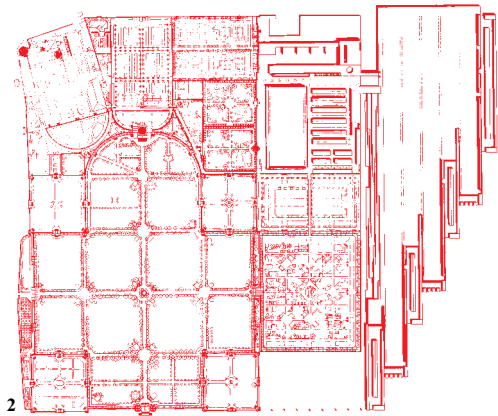
terzo premio *third prize*

Progetto *Project*: Carlos Ferrater

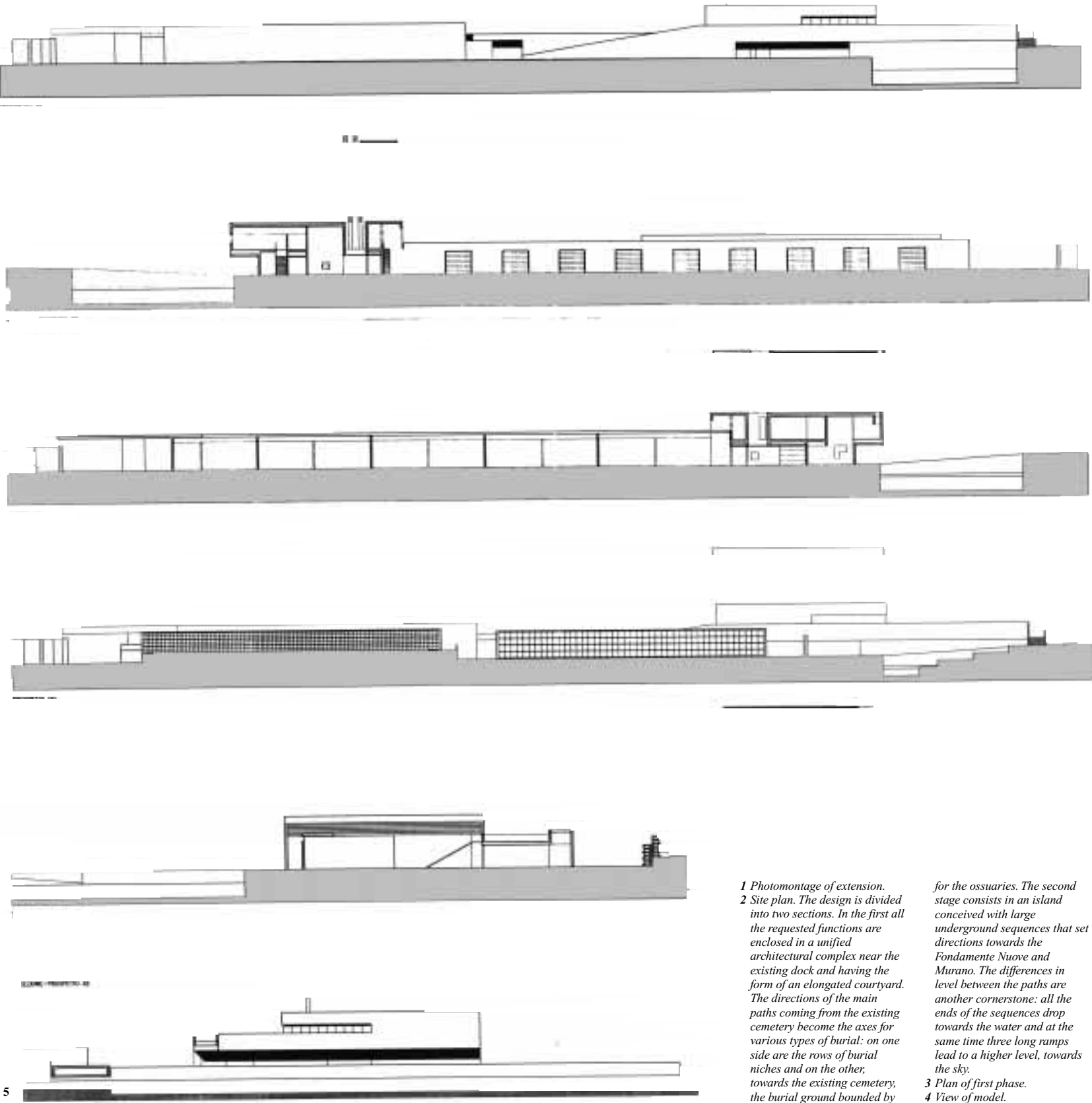
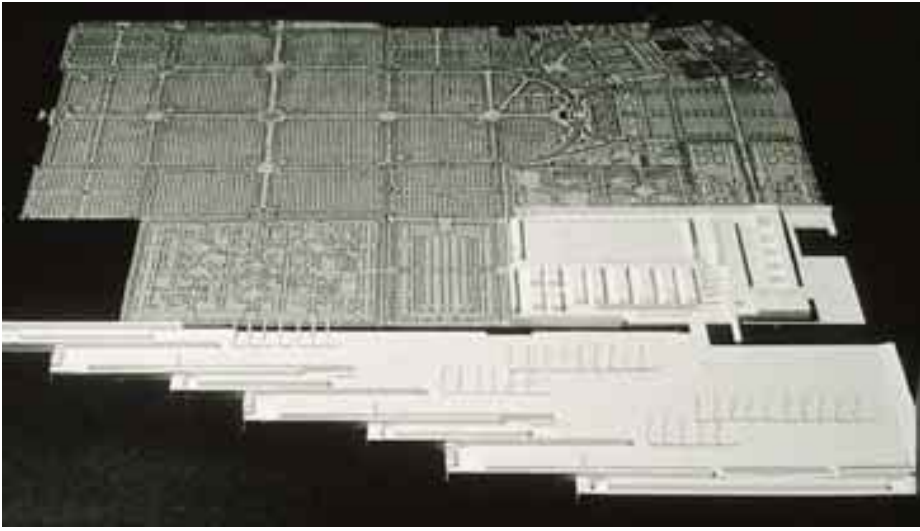
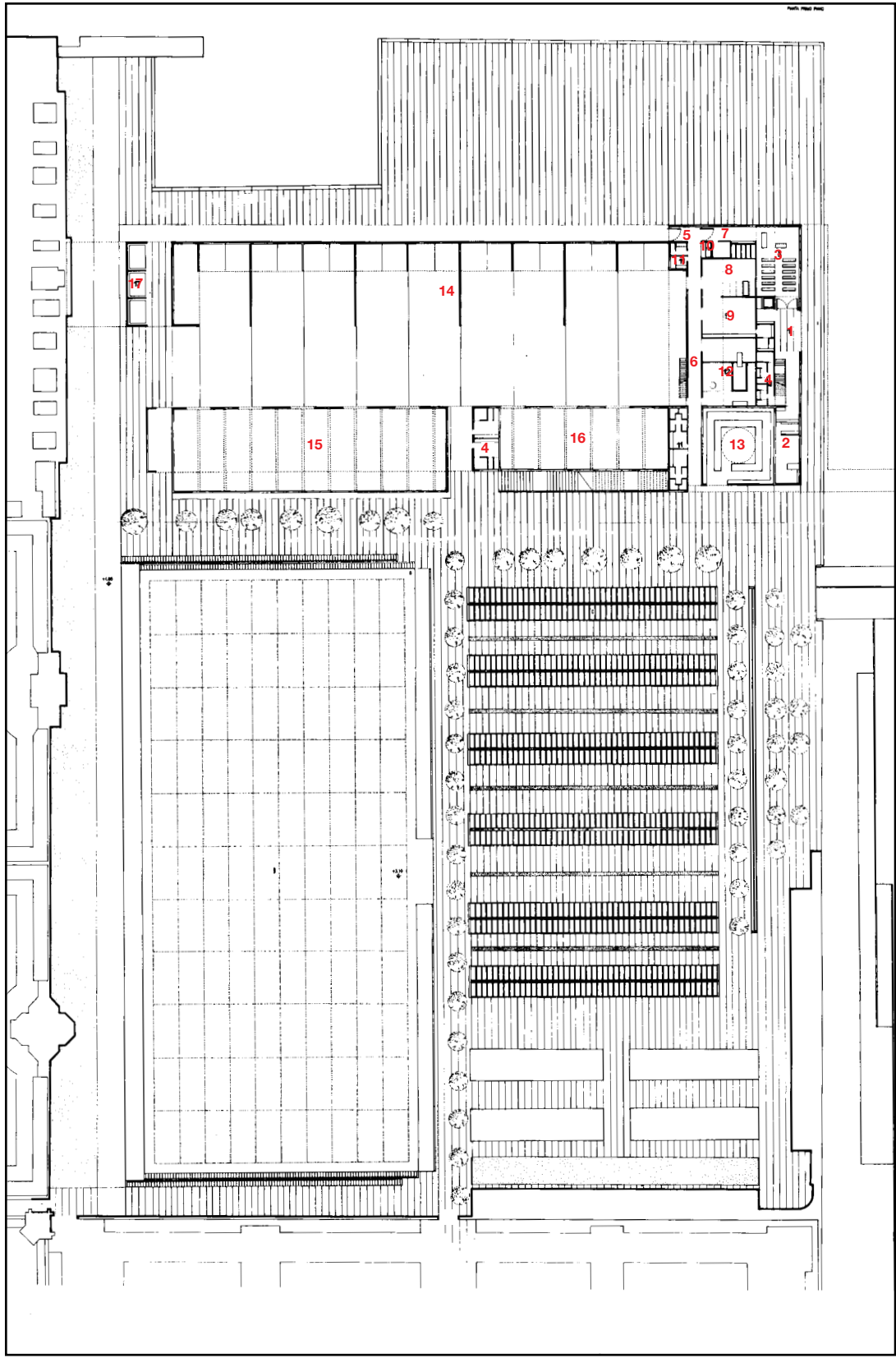
Collaboratori *Collaborators*: Eleonora Mantese, Cristiana Eusepi, Lucia Ferrater



- 1 Fotomontaggio del progetto d'ampliamento.
2 Planimetria generale. Il progetto si organizza in due sezioni: in un primo stralcio tutte le funzioni richieste sono racchiuse in un complesso architettonico unitario collocato a ridosso della darsena esistente e con la forma di una corte allungata; le direzioni dei principali percorsi provenienti dal cimitero esistente diventano gli assi ordinatori per i diversi tipi di sepolture: da un lato la sequenza dei loculi e dall'altro, verso il cimitero esistente, il campo per le inumazioni perimetrato dall'ossario comune e dai loculi per gli ossari. Il secondo stralcio è costituito da un'isola la cui organizzazione è pensata per grandi sequenze iterate che fissano direzioni verso Fondamente Nuove e Murano; i passaggi di quota legati ai percorsi sono un altro elemento fondamentale: tutte le testate delle sequenze nelle parti conclusive si abbassano verso l'acqua e contemporaneamente tre lunghe rampe consentono di portarsi a una quota più alta, verso il cielo.
3 Pianta del primo lotto.
4 Veduta del modello.
5 Prospetti e sezioni.



- | | |
|---|--|
| Edificio di servizio | Service building |
| 1 ingresso visitatori | 2 caretaker's office |
| 2 portineria | 3 ceremony room |
| 3 sala cerimonie | 4 visitors' rest rooms |
| 4 servizi visitatori | 5 staff entrance |
| 5 ingresso operatori | 6 service circulation |
| 6 percorso di servizio | 7 office |
| 7 ufficio | 8 morgue and refrigerators |
| 8 obitorio e frigoriferi | 9 autopsy room |
| 9 sala autopsie | 10 lift for coffin |
| 10 piattaforma elevatrice per il feretro | 11 staff rest rooms and locker rooms |
| 11 servizi e spogliatoi operatori | 12 crematorium oven and auxiliary spaces |
| 12 forno crematorio e spazi annessi | 13 crematorium |
| 13 crematorio | 14 marble workers' tool room and stone storeroom |
| 14 spazi attrezzati per marmisti e deposito resti lapidei | 15 tool room, workshop and garage |
| 15 magazzino attrezzi, officina, rimessa | 16 wood storeroom |
| 16 deposito resti lignei | 17 waste bins |
| 17 cassonetti raccolta rifiuti | |

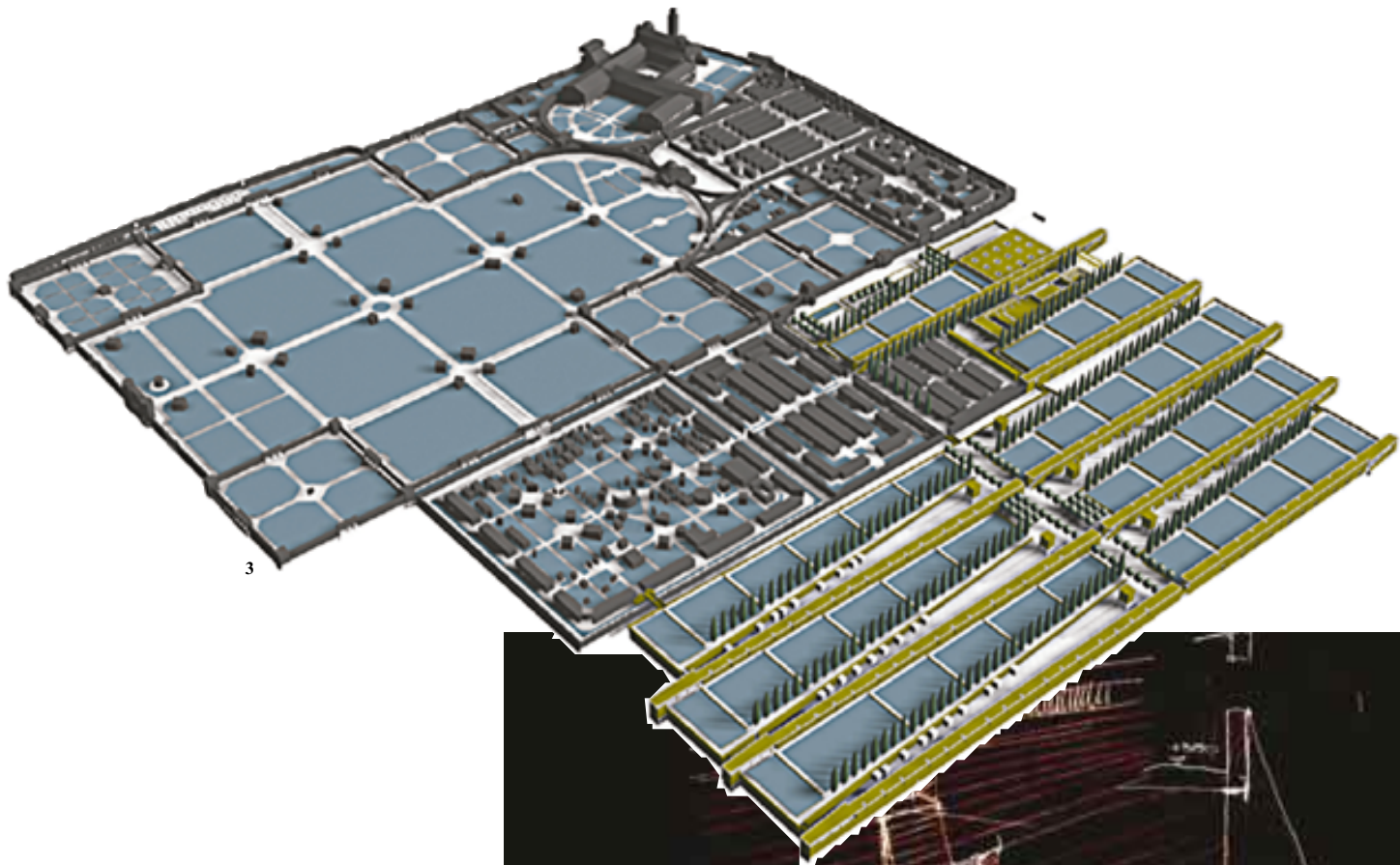
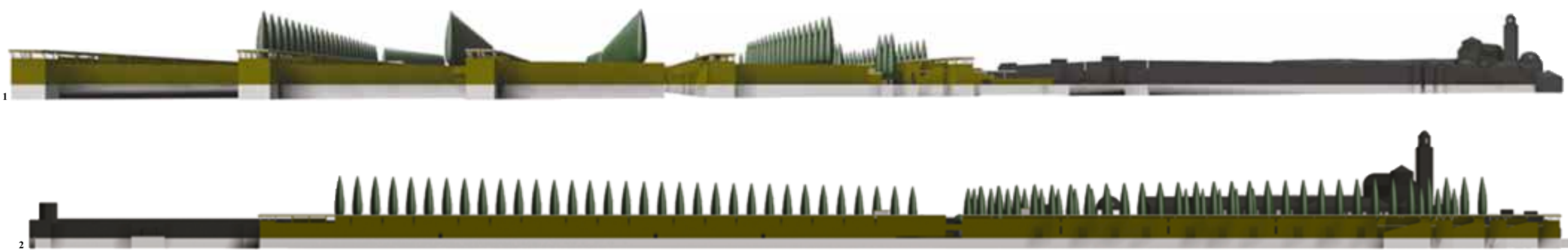


- 1 Photomontage of extension.
2 Site plan. The design is divided into two sections. In the first all the requested functions are enclosed in a unified architectural complex near the existing dock and having the form of an elongated courtyard. The directions of the main paths coming from the existing cemetery become the axes for various types of burial: on one side are the rows of burial niches and on the other, towards the existing cemetery, the burial ground bounded by the joint ossuary and the niches for the ossuaries. The second stage consists in an island conceived with large underground sequences that set directions towards the Fondamente Nuove and Murano. The differences in level between the paths are another cornerstone: all the ends of the sequences drop towards the water and at the same time three long ramps lead to a higher level, towards the sky.
3 Plan of first phase.
4 View of model.
5 Elevations and sections.

Giorgio Lombardi

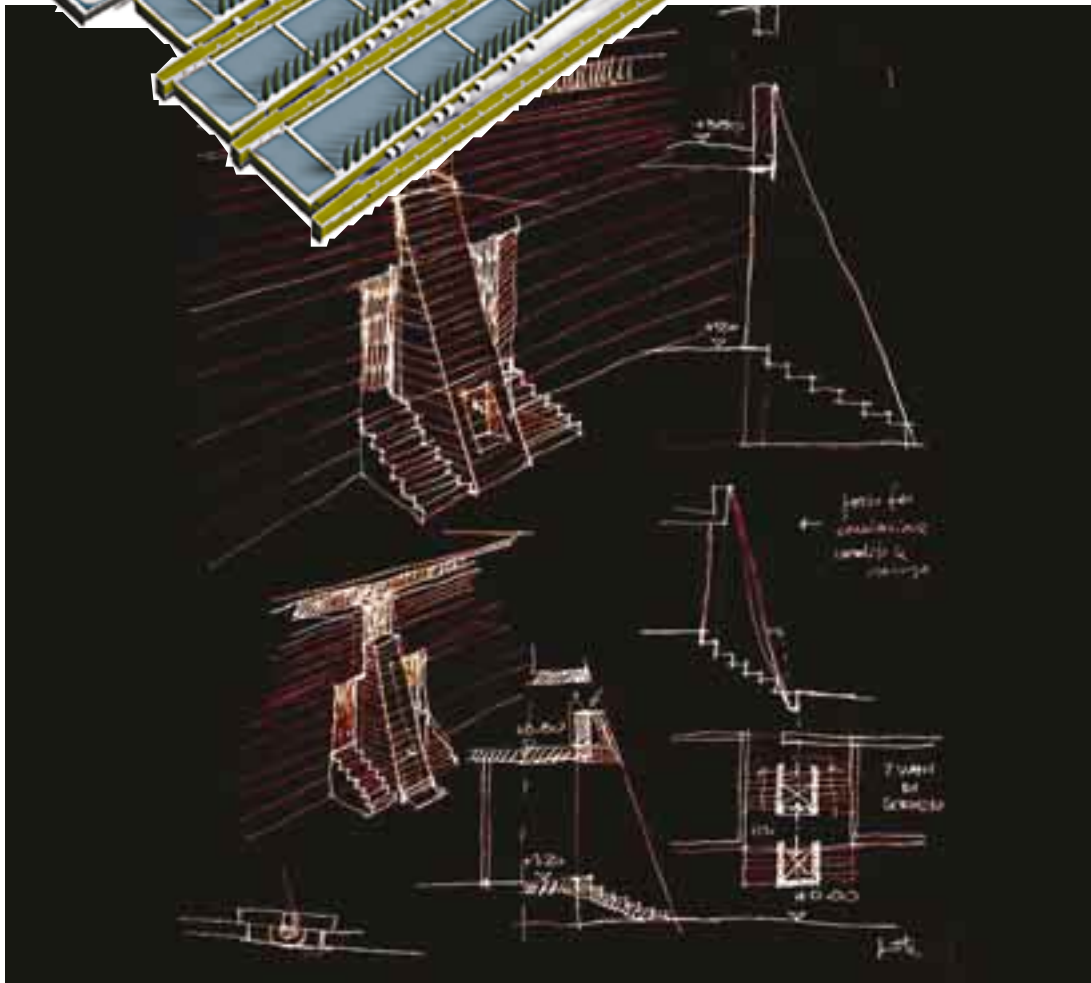
quarto premio fourth prize

Progetto *Project*: Lombardi & De Carli Associati
Collaboratori *Collaborators*: Clemens Kusch, Mauro Parolini e *and* Isotta Predieri, Gaurilio Zambon, Franco Favero
Strutture *Structural engineering*: Franco Forcellini



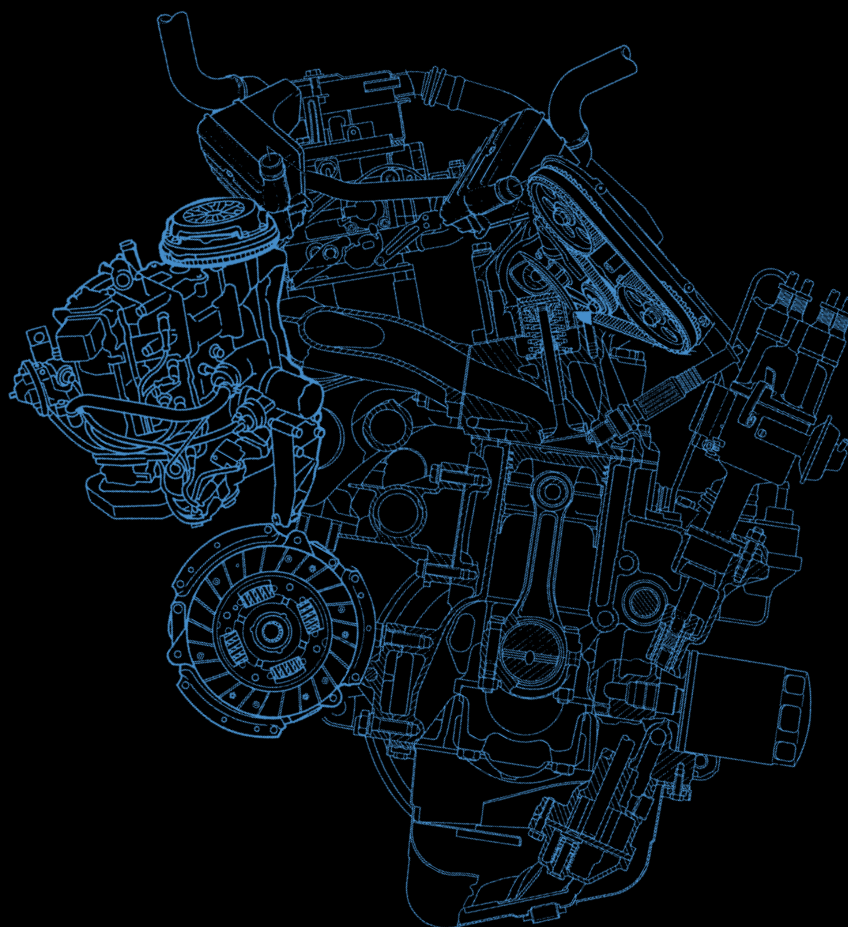
1, 2 Profili e sezioni.
3 Modello.
4 Schizzi di progetto.
5 Veduta zenitale del progetto in un fotomontaggio. La proposta tenta una sintesi tra i due modelli formali della cultura europea: il cimitero recintato della tradizione mediterranea e quello aperto della tradizione nordica. Viene perciò ricercato un rapporto più stretto con il paesaggio circostante. Le caratteristiche principali del nuovo cimitero sono la chiarezza distributiva dei percorsi (asse centrale est-ovest e bracci distributivi secondari orientati ortogonalmente con variazioni altimetriche); la cura dell'immagine dall'esterno con la continuità dei profili murati del vecchio cimitero; la chiarezza e varietà dell'organizzazione interna.

1, 2 Profiles and sections.
3 Model.
4 Design sketches.
5 Overhead view of photomontage of the scheme. The proposal seeks to form a synthesis of the two formal models of European culture: the walled Mediterranean cemetery and the open traditional Nordic model. So closer links with the setting are sought. The main traits of the new cemetery are the clarity of the circulation arrangement (central east-west axis and secondary perpendicular arms with differing heights); the attention paid to the external image with the continuity of the walled profiles of the old cemetery; the clarity and variety of the internal organization.



Beatriz Colomina con *with* Blanca Lleó

**"IL CUORE ERA
UNA MACCHINA"
"A MACHINE WAS
ITS HEART"**



UNA CASA A FLOIRAC *A HOUSE IN FLOIRAC*

Il suo primo serio tentativo di andarla a vedere fu nell'estate del 1997. Erano stati invitati a un convegno a Santander. Lei aveva accettato per motivi sentimentali. Sua madre, da bambina, passava l'estate a Santander. Lei non c'era mai stata. Voleva vederla. Al tempo stesso l'occasione suscitava in lei reazioni ambivalenti. Succedeva sempre così, quando doveva fare qualcosa di adulto nel suo Paese, la Spagna era il posto giusto per andare in vacanza. Dal momento in cui accettarono l'invito, lei si mise ad architettare occasioni di allontanarsi da Santander. Un viaggio nei dintorni, un'escursione, qualcosa che eliminasse quel senso di claustrofobia che era quasi certa avrebbe provato. Vide su una cartina Bordeaux e lo convinse che, anche se avevano solo un giorno e mezzo per andare e tornare, percorrere novecento chilometri per vedere una casa non era poi un'impresa. Tutto il resto era contro di lei: l'ETA aveva appena ucciso qualcuno e c'erano manifestazioni dappertutto. Il traffico nei paesi baschi era in crisi. Erano imbottigliati. A quanto pareva, lui non se ne preoccupava: "Santander è talmente bella... Non mi avevi detto che era così bella... Si mangia bene, si beve bene". La Spagna gli faceva sempre questo effetto: lo trasformava in edonista. Lei pensò che non si dovrebbe mai acconsentire a far nulla nel proprio Paese.

Pochi mesi dopo ci ricascò. Aveva accettato di prendere parte a un convegno a Saragozza. Non c'era nessun pretesto per sostenere di essere in vacanza a Saragozza in novembre. Ancor prima di arrivarci, già architettava modo di allontanarsi. Inevitabilmente vide Bordeaux sulla cartina. Ora era diventata un'ossessione. Convinse Blanca, che teneva un intervento allo stesso convegno, a fare il viaggio insieme con lei. Sapeva che sarebbe stata una buona compagnia. Partirono la sera, dopo i rispettivi interventi, saltando la cena e guidando di notte, come se fossero in fuga. Era esilarante, le ricordava altri tempi. Voleva arrivare alla frontiera, ma lungo la strada presero la direzione di San Sebastián. "Si mangia sempre bene", affermò Blanca, e poi si ricordò di un albergo sul golfo dove una volta, molti anni prima, era stata con un amante. In ogni modo San Sebastián è già un altro paese. La mattina seguente, dopo aver visto i due cubi inclinati del Kursaal di Moneo in costruzione, partirono per Bordeaux. "Promette di essere il suo edificio più radicale", concordarono. "Se solo si riuscisse a dargli lo stesso aspetto del modello". Bordeaux. Scesero all'Hôtel St. James di Nouvel, a Floirac, che è la cosa divertente da fare. Aveva i letti rialzati: alla Le Corbusier. Starci sdraiati era come galleggiare nel paesaggio che si apriva fuori della finestra orizzontale d'angolo che dava sulla lunga, sottile, piscina nera. Erano euforiche. Presero un caffè e andarono in macchina fino alla casa. Era domenica pomeriggio. I proprietari aveva-

‘Contrariamente a quanto lei potrebbe aspettarsi’, disse il marito all’architetto, ‘non voglio una casa semplice, voglio una casa complessa, perché sarà la casa a definire il mio mondo’.

no visite. Fuori della casa, dove parcheggiarono, venne ad accoglierle un ragazzino. Solo molto più tardi si accorseo che era una ragazzina, la più giovane dei figli della coppia. La donna era nel cortile. Era coperta di fango come se stesse facendo del giardinaggio. Ma non vedevano nessun giardino. Le salutò in spagnolo, le invitò a entrare e offrì caffè e torta. Salirono al primo piano per conoscere l'uomo, che sedeva con gli ospiti al tavolo da pranzo, nella casa di vetro. Parlava spagnolo. In passato aveva lavorato con i paesi baschi. Offrì loro da bere. Non riuscirono a stare sedute a lungo. La luce era così bella. Non sarebbe durata, e Blanca voleva fare delle fotografie. Uscirono. Avevano il capogiro. Si arrampicarono sulla collina fuori della parete di vetro per vedere che cosa c'era dall'altra parte. Prima di avere il tempo di accorgersene, erano nel fango fino alle caviglie. Aveva piovuto molto, nei giorni precedenti la loro visita. Lei trovò divertente che Blanca fosse tanto agitata. L'aveva sentita mormorare tra uno scatto e l'altro: "Che fortuna essere un architetto così bravo!". Non aveva mai sentito parole simili uscire dalla bocca di un architetto. E lei? Perché aveva escogitato piani tanto complicati per vedere una casa in costruzione? Non che non le interessassero le opere contemporanee. Ma non se ne era mai occupata con lo stesso zelo che riservava alle case mitiche che popolavano la sua immaginazione – come quando aveva ricattato una certa persona per farsi portare a vedere Casa Tugendhat a Brno dopo una lezione a Vienna, oppure Casa Curruchet a La Plata dopo una lezione a Buenos Aires, oppure ancora Casa Farnsworth a Plano, in Illinois, dopo una lezione a Chicago, o la E.1027 di Cap-Martin da Barcellona... Aveva preso senza rendersene conto l'abitudine di farne una condizione ogni volta che teneva lezioni in qualche luogo anche lontanamente prossimo a uno degli oggetti del suo desiderio. Era un incentivo che, ne era sicura, avrebbe migliorato le sue prestazioni.

Della casa di Floirac non aveva neppure l'intenzione di scrivere. Non aveva mai scritto di opere contemporanee. Detestava quel che si dice "la critica". La pretesa che un critico contemporaneo di un'opera potesse interpretarla in modo sensato si era fatta sempre meno sostenibile. E comunque preferiva tendenzialmente i racconti degli architetti al pedante linguaggio dei critici. Non le interessava neppure fare fotografie (ma lo fece, per tenere in piedi il dialogo con Blanca). Trovava regolarmente più interessanti le fotografie ufficiali, il modo prescelto dall'architetto per raffigurare la propria casa. Voleva solo vedere. Ma perché?

La seduzione arrivò attraverso un racconto, quasi un abbozzo di sceneggiatura:

“Una coppia viveva in un vecchissima, bella casa

di Bordeaux. Otto anni fa espressero il desiderio di una casa nuova, una cosa molto semplice. Si rivolsero a vari architetti. Poi il marito ebbe un incidente d'auto. Fu vicino a morire, ma si salvò. Ora vive su una sedia a rotelle. Due anni dopo l'incidente la coppia iniziò a pensare ancora alla casa. Ora la nuova casa poteva riuscire a liberare il marito dalla prigione che erano diventate la vecchia casa e la città medievale in cui vivevano. ‘Contrariamente a quanto lei potrebbe aspettarsi’, disse il marito all'architetto, ‘non voglio una casa semplice, voglio una casa complessa, perché sarà la casa a definire il mio mondo’”.

Aveva letto il racconto da qualche parte, e l'aveva colpita in qualche modo. Non sapeva dire esattamente perché. Era come se alimentasse alcune delle sue fantasie, o dei suoi timori più oscuri, come talvolta succede con i film. Voleva vedere questo film. Provava gratitudine per essere stata ammessa a visitare il set. Si sentiva un spia, una *voyeuse*. Riflettendo si rese conto che era questa la strada attraverso la quale si entra sempre nelle opere del gruppo OMA: un racconto. Prima di qualunque costruzione, l'Office for Metropolitan Architecture venne lanciato da un romanzo, *Delirious New York* (una serie di spezzoni di film nella lettura di Charles Jencks), e, quando OMA iniziò a costruire, Koolhaas, che prima di studiare architettura alla AA era stato sceneggiatore, cominciò a presentarci narrazioni. Erano sempre le case a suscitare i copioni migliori. In Villa dall'Ava, per esempio, c'era la storia del committente che aveva rischiato di farsi arrestare all'aeroporto quando, mentre aspettava l'architetto, aveva litigato con un poliziotto del servizio di sicurezza. Certe volte i copioni non riguardavano neppure un edificio di OMA, come nel caso di *La casa che fece Mies*, un capriccio sulla Casa Krölller-Müller, che è il racconto più intimo di Koolhaas. Era il suo preferito. Blanca pensava che il migliore fosse ancora quello della piscina galleggiante moscovita che arriva a Manhattan nel finale di *Delirious New York*. Poteva essere. Ma persino quel capriccio terminava come il tetto di una casa.

BLL: Ho le scarpe che pesano cinque chili l'una. BC: Io ho la sensazione di trascinarmi mezza collina incollata ai piedi.

BLL: La collina è artificiale, è opera di un paesagista. Ha lo scopo di proteggere la casa dal rumore dell'autostrada.

BC: Una collina artificiale in cima a una collina naturale, quella su cui la casa siede, s'installa.

BLL: Eppure è curioso che nella costruzione della casa i ruoli delle colline si invertano: il rilievo naturale è diventato insediamento umano, civile e colto, mentre la collina realizzata dall'architetto sembra parte dell'ambiente naturale. L'altura artificiale si congiunge con il piano d'alluminio del

soggiorno. Come a Robin Hood Gardens degli Smithson, il carattere pittoresco del rilievo si contrappone, rafforzandola, alla ragione geometrica dell'architettura. Questa casa è un patio o un padiglione? Dal piano terreno, entrandoci, è una casa a patio...

BC: Sì una casa a doppio nucleo, quasi come quelle che Breuer proponeva degli anni '50...

BLL: Ma da qui, dalla cima della collina, appare come un padiglione nel paesaggio, come Casa Farnsworth o Casa Eames.

BC: Casa Eames è tanto un patio quanto un padiglione. Lo dice Alison Smithson da qualche parte...

BLL: Ma qui non c'è un solo patio. Ce ne sono due. Beh, in realtà tre. Addirittura quattro, se si considera il pozzo dell'ascensore. Tre patio che separano quattro case. Una per la coppia, una per i figli, una per gli ospiti e una per i custodi.

BC: Una casa a patio che in realtà è più case con più patio.

BLL: Questo microuniverso spugnoso riflette le articolazioni complesse delle esistenze umane, i loro incidenti e i loro legami.

BC: Hmmm.

BLL: Tutti i patio separano. Solo uno, il pozzo dell'ascensore, collega, ricuce il mondo disperso degli abitanti.

BC: Hai notato che stanno ciascuno nel suo mondo? BLL: Sì, sono tutti come la casa.

BC: La donna si trova nella casa inferiore. La ragazzina sta dall'altro lato del patio, nella casa del custode – la sento esercitarsi al pianoforte. Il figlio maggiore sta parlando con un amico nella casa di vetro esterna. L'uomo sta nella casa di vetro con gli ospiti. Di tanto in tanto uno di loro capita nel soggiorno, come per controllare che tutto sia ancora al suo posto, e poi se ne va di nuovo... Come quando la ragazzina ha fatto il giro della stanza chiedendo, a distanza, se Rem parlava anche spagnolo, e poi se ne è andata.

BLL: O come quando la donna ha portato su caffè e torta e poi se ne è andata.

BC: La casa permette a ciascuno di sparire nel proprio mondo. È come se la cellula di Le Corbusier fosse stata messa a disposizione di tutti. La struttura è proprio interessante...

BLL: ... è vistosa, quasi esibizionista. Pare molto complessa. Ma in realtà tutto è tenuto in piedi da due portali e una trave, come un ponte. La struttura, come tutta quanta la casa, esprime in forma complessa idee molto semplici. Se paragono questa casa a ponte alla casa di vetro sulla collina di Mies o alla versione a ponte di Casa Eames...

BC: Sì, ma il programma di quelle abitazioni era molto più semplice, proprio minimo. Qui siamo in un mondo completamente differente. In realtà ci troviamo in una pluralità di mondi che si intersecano.

BLL: Invece di una trasparenza tralicciata, come per Mies e per Eames, la trave a ponte qui è una scatola perforata di cemento, rigida ed ermetica: la casa dei sogni che posa su un portale ed è appesa all'altro.

BC: La struttura entra ed esce dalla casa. Talvolta è dentro, talvolta è fuori. È come se volesse estendersi oltre lo spazio...

BLL: In ciascuna delle facciate lunghe solo uno dei portali sporge, mentre l'altro tende a sparire, ritraendosi all'interno. Ciò dà alla casa un'aria di impossibilità, di instabilità misteriosa.

BC: È l'arte del prestigiatore. Attira l'attenzione con una mano e con l'altra, quella che non si vede, fa il trucco.

BLL: Dal patio d'ingresso la casa pare appesa a un filo. È così lacerante la presenza di questo cavo teso, staccato com'è di oltre due metri dalla facciata. È come se la casa dovesse crollare se qualcuno lo tagliasse.

BC: Oppure librarsi come un pallone. Non più assicurata al cavo, la scatola di cemento potrebbe semplicemente volar via.

BLL: Il cavo sembra anche più sottile se lo si guarda dal patio della casa di vetro, contro la massiccia scala a colonna ricoperta d'acciaio inossidabile, quasi uno specchio, che completa il portico. Come Stanlio e Ollio. Ricordano le immagini grottesche dei palazzi degli specchi dei luna park.

Se ne stavano là, a guardarsi divertite, di volta in volta grasse e deformate o allungate come figure del Greco, quando la donna arrivò per chiedere se volevano vedere l'interno. I ragazzi ora giocavano a carte con un amico, seduti sul pavimento del patio della casa di vetro. Da qui potevano vedere che in basso, a prudente distanza dalla casa, nello stesso luogo dove avevano parcheggiato anche loro, ora c'erano parecchie auto e parecchie persone che guardavano in su, verso la casa, come se fosse un disco volante atterrato da poco. Normale, dissero i ragazzi. Divertimento della domenica pomeriggio. La casa era piena di casse, sparse intorno come se gli inquilini fossero appena arrivati. Erano lì da settembre. Il fatto non sembrava minimamente infastidirli. Anzi, pareva che andasse loro bene così. La casa in deshabilé era bella, come i suoi abitanti, attraenti senza che facessero nulla per esserlo.

Pensavano che la casa andasse fotografata così, con tutte le casse, i quadri imballati appoggiati alle pareti, il fango dentro e fuori, i cavi volanti, le pareti non tinteggiate, mobili vecchi e mobili nuovi, pezzi d'antiquariato, tutto senza una posizione precisa: tutto in divenire, a metà strada, a mezzo, in costruzione, semisvestito.

La donna mostrava la casa come se fosse un pezzo d'arte contemporanea. Non c'era da stupirsi. Queste case vengono commissionate per essere opere d'arte. Ma c'era qualcosa di particolare riguardo al

Le venivano in mente le parole di Peter Sellers in *Oltre il giardino*, quando entra per la prima volta in un ascensore: “E quanto dobbiamo aspettare in questa stanzetta?”.

suo rapporto con l'opera, un po' come quello di un curatore di una mostra, che parla con esattezza dell'opera, di ogni particolare, di ogni scelta.

BLL: Di che colore saranno le pareti interne del patio?

Donna: Quella d'ingresso sarà color sabbia, come il colore della pietra esterna, l'altra sarà grigia, e quella posteriore quasi nera.

“Quasi nera”? La scelta delle parole rivelava una certa complicità tra committente e architetto, una comune sensibilità in grado di arrivare all'ultima sfumatura dell'opera. L'intimità di una collaborazione paritaria.

BLL: L'ingresso è una vera sorpresa. Una porta scorrevole di vetro, nel punto più stretto della pianta, che si apre direttamente sulla stufa...

Donna: Ci sono due porte d'ingresso, d'alluminio, alle estremità della facciata: l'ingresso dei ragazzi e l'ingresso di servizio.

BLL: ... Si ha la sensazione di entrare direttamente nel cuore della casa. Appena si entra, la prima cosa che si vede è il pozzo dell'ascensore con il suo pistone.

BC: Si entra e si è già arrivati. Non c'è spazio intermedio. Non ce n'è bisogno. È la stessa logica della sedia a rotelle. Si va dall'auto all'ascensore su ruote. Una *promenade* meccanica.

Donna: La casa è stata concepita in modo da facilitare la vita quotidiana di mio marito. Il patio è la prima stanza della casa. L'ingresso nella casa è l'ingresso nel patio.

La cucina, in costruzione, mostrava le travature di un soffitto non ancora in opera. Un gigantesco vaso alla Aalto conteneva un abbagliante mazzo di gladioli.

Donna: Il soffitto della cucina si pensava di farlo in pannelli d'alluminio, come il pavimento del soggiorno e quello dell'ascensore.

BLL: Con lo stesso materiale adottato per i soffitti come per i pavimenti, si ottiene continuità in sezione; una sezione libera, come direbbe Moneo.

Donna: Ma alla fine i pannelli d'alluminio perforato saranno sostituiti con lastre di policarbonato. Non abbiamo più soldi.

Alcuni campioni di questo materiale, di dimensioni considerevoli, di varie texture e spessori, sono posati qua e là, dentro e fuori la casa.

Se la pianta libera scioglie le pareti dalle loro funzioni strutturali, la sezione libera svincola i pavimenti. I pavimenti galleggiano. L'ascensore non è più uno spazio chiuso, una camera di deprivazione sensoriale, dove – come diceva Johnson – “tutta l'architettura finisce”. (Le venivano in mente le parole di Peter Sellers in *Oltre il giardino*, quando entra per la prima volta in un ascensore: “E quanto dobbiamo aspettare in questa stanzetta?”). L'ascensore, una piattaforma di tre metri per tre e mezzo

voye chiamò in piena notte Le Corbusier nella sua villa allagata e lui, senza sollevare gli occhi dallo spettacolo, le chiese un foglio di carta e, rifiutando la matita che gli veniva offerta, con grande determinazione fece una barchetta di carta e la posò sull’acqua, mormorando qualcosa su come appariva bella la casa in quelle condizioni. O come quando Frank Lloyd Wright, chiamato da un committente esasperato perché un’infiltrazione gocciolava sulla sua sedia nel bel mezzo di una cena ufficiale, aveva consigliato al cliente di spostare la sedia. Non erano sicure che la donna apprezzasse gli aneddoti. L’acqua tocca sempre sul vivo.

Alcuni operai stavano collaudando il movimento dell’ascensore con un grande telecomando, simile a quello delle gru industriali. I ragazzi e l’amico si godevano la novità, seguendo le operazioni del telecomando con la perizia della generazione dei computer. La donna parlava con gli uni e gli altri mentre curava la regia di questo singolare palcoscenico domestico.

La grande parete a tripla altezza, accessibile dalla piattaforma dell’ascensore, che avrebbe ospitato libri, opere d’arte e vini non c’era ancora. Salirono le scale e entrarono nella casa di vetro.

Era totalmente trasparente. Per metà aria, per metà vetro. Vuoto e pieno fusi insieme. Interno ed esterno non più contrapposti. La membrana di contenimento e la struttura scompaiono, si dematerializzano. All’esterno della casa di vetro, osservando il soffitto perfettamente liscio, scoprirono una precisa cartografia di linee sottili che correvano parallele, distinte oppure formavano una figura elicoidale intorno alla spirale della scala.

Donna: Sono binari elettrificati lungo i quali scorrono i quadri della nostra collezione per sponstarsi dall’interno all’esterno.

BLL: Pare una cosa molto festiva, portare all’aperto i quadri.

BC: Come appendere la biancheria. Un nuovo sviluppo dell’architettura del sipario, della maschera, che si vede in molti progetti di OMA.

Una massiccia porta vetrata doppia, scorrevole e motorizzata, lunga otto metri e mezzo, si sposta di undici metri lungo il lato nord della casa di vetro. Il telaio è nascosto da pavimento e soffitto, per produrre un senso di trasparenza completa. Era un’eco di Casa Tugendhat, dove una enorme finestra affonda nello scantinato grazie a un motore? Al piano terreno una superficie piana consente alla sedia a rotelle libero accesso all’esterno.

È come se la sedia a rotelle cancellasse la linea tra interno ed esterno, oltre a cancellare la distinzione tra macchina e casa. L’ambiguità di interno ed esterno è un gioco continuo. Con la grande finestra aperta e le tele appese fuori, lo spazio esterno diverrà interno e, viceversa, l’interno sarà l’estensione naturale della collina.

Per andare da qui alle stanze dei ragazzi bisogna

Il committente ideale dell’architettura moderna, l’acme di un secolo di ricerca, è un corpo confinato in una sedia a rotelle, meccanizzato nei movimenti, interamente collegato al cyberspazio.

prendere la scala a chiocciola. In mezzo a tutta questa efficiente fluidità, improvvisamente una restrizione all’accesso. La sedia a rotelle non può entrare senza aiuto nel territorio più privato dei ragazzi. La casa dei ragazzi, a quattro lati, è stata divisa in tre, e ciascuna stanza è differente. Il dinamismo della pianta è un vortice che ha origine nella spirale. Questo movimento centrifugo accelerato si contrappone alla stabilità centripeta della casa vicina, in cui vivono i genitori.

Il gioco di statico e dinamico si riflette anche del carattere differente delle cornici dei portali.

Donna: in tutte le stanze ogni parete è differente: una è grigia, l’altra di legno, e la terza è graffita. La parete grigia si fa più scura a mano a mano che si passa da una stanza all’altra.

BLL: L’armadio consiste semplicemente in una fessura di luce naturale nel soffitto e una sbarra per appendere gli abiti. Il gioco dei colori degli abiti della seconda figlia (porpora, fucsia, verde pistachio, viola, giallo, arancio) fa di questo non-armadio un’opera d’arte.

Le piccole finestre rotonde, ritagliate nello spessore delle pareti a differenti altezze e angolature per mettere a fuoco vedute parziali, danno alla stanza un’aria di quiete.

Donna: Rem voleva che l’abitazione superiore fosse molto chiusa e che, sotto, il soggiorno fosse molto aperto all’ambiente naturale. Ogni finestra è stata pensata secondo l’altezza di chi dorme in quella certa camera e secondo il punto di osservazione: il letto, la scrivania, la doccia... Tengono anche conto dei movimenti all’interno della stanza e di ciò che sta intorno alla casa: Bordeaux, la collina, il patio d’ingresso, un albero...

BLL: Continuo a pensare a Ronchamp o alla casa-studio di Mel’nikov...

BC: C’è una costruzione all’aeroporto La Guardia, una torre rotonda fatta di mura concave forate da finestre rotonde...

BLL: Questi fori sembrano fatti a *posteriori*, scavati nella parete di cemento. Ma non è così. Per realizzare le casseforme devono aver fatto in anticipo un calcolo molto preciso del dove e del come di ciascun foro.

BC: Certamente non c’è nulla di casuale nella collocazione di questi fori. Ho visto disegni che tracciavano le linee di vista degli abitanti di altezze diverse (bambini, adulti) sdraiati, seduti e in piedi. Il singolo occhio universale dell’uomo in piedi di Le Corbusier, a un metro e settantacinque centimetri dal suolo, è stato rimpiazzato da una molteplicità di occhi. Occhi di bambini, di invalidi confinati sulla sedia a rotelle...

Ci sono tre tipi di fori. Il primo tipo, ad altezza d’occhi, apre viste sull’orizzonte. (La scatola di cemento galleggia come un transatlantico i cui oblò

incorniciano l’orizzonte – chi diceva che gli oblò dei transatlantici inquadrano l’orizzonte per prevenire il mal di mare?). Il secondo tipo inquadra vedute del paesaggio circostante, immagini il cui statuto è analogo a quello delle immagini appese alle pareti. E, secondo OMA, il terzo tipo è costituito da “fori contro la claustrofobia che incorniciano il tratto di terreno più prossimo”. Se la *fenêtre en longueur* separava il piano mediano dal primo piano e dallo sfondo, cancellando il senso di profondità prospettica della *porte-fenêtre*, le finestre a gruviera di Floirac separano sfondo, piano mediano e primo piano presentandoli come frammenti isolati, come in un’esplosione.

Occhi multipli, identità multiple: ragazzi, donne, invalidi.

BLL: Dato che i ragazzi devono ancora crescere, per lo meno due di loro, percepiranno le stanze in continuo mutamento finché smetteranno di crescere. La loro altezza trasformerà ciò che vedono dalle finestre. La figlia minore sarà come Alice nel Paese delle meraviglie. La finestra sarà ogni giorno più bassa e nel giro di pochi anni sarà costretta a chinarsi per guardare fuori. D’altra parte riuscirà a guardar fuori da altre finestre solo col passare degli anni. A mano a mano che crescerà avrà una visione nuova.

BC: Non ricordo di aver visto nei disegni la grande finestra rotonda che gira su un perno nella stanza del secondo figlio.

BLL: Come hanno fatto a portare quassù i letti e il resto dei mobili? Dalla scala a chiocciola? Oppure è la ragione di questa finestra?

BC: Che legno è? Profuma di cedro.

Donna: È legno industriale, molto comune. A Rem interessa risolvere con materiali di alta qualità le parti essenziali: la struttura, la carpenteria, i serramenti, ma i materiali di rivestimento sono molto consueti.

BC: Materiali semplici, finiture incredibilmente accurate... Non sto parlando di particolari, ma dell’ultimo strato di rivestimento. Non dei giunti ma delle superfici. Non ci sono particolari, questo è il punto. Non ci sono praticamente giunti.

BLL: E il pavimento, grigio anch’esso. Sembra realizzato molto bene. Che cos’è, linoleum? Si estende senza giunture sull’intera superficie, perfino nella doccia.

Donna: È fatto con una malta di resine lucidate.

BC: Niente giunture, niente particolari, niente distrazioni... Tutto quel che si vede è la continuità del suolo.

Quando se ne andarono era buio. Gli ospiti erano già partiti. E l’uomo stava lavorando alla scrivania nello spazio destinato allo studio della donna. Di fronte alla collina attraverso la parete di vetro e lo schermo del suo computer, collegato con Internet, telefono, fax... Era una figura emblematica della

‘Contrary to what you would expect,’ he told the architect, ‘I do not want a simple house. I want a complex house, because the house will define my world.’

vita contemporanea. Nello spazio elettronico ogni corpo si muove con la stessa libertà. Guardando da lì nella camera di lui videro per la prima volta gli attrezzi da ginnastica, che facevano probabilmente parte del suo programma di riabilitazione. Non avevano visitato l’appartamento della coppia. Ma da lì sembrava una camera da letto qualunque, zep-pa di attrezzi da ginnastica. Venivano in mente gli “appartamenti-palestra” degli anni Venti e Trenta. Ma anche gli appartamenti di Manhattan. E improvvisamente si resero conto di che cosa aveva di straordinario quella casa. La condizione del marito era un caso estremo del corpo contemporaneo. Un esercito di chiropratici, fisioterapisti, agopuntori, chirurghi al laser, ortopedici, massaggiatori e un milione di marchingegni – sedie, cuscini, materassi, schienali speciali – erano stati realizzati per la cura della schiena. Come le aveva detto una volta un chiropratico, mentre lei era dolorante: “Il fatto di camminare è un miracolo. Non siamo stati progettati per questo”. Il committente ideale dell’architettura moderna, l’acme di un secolo di ricerca, è un corpo confinato in una sedia a rotelle, meccanizzato nei movimenti, interamente collegato al cyberspazio. La sezione libera si estende senza limiti in Internet.

“Questa casa”, disse l’uomo quando si congedarono, “è stata la mia liberazione”.

Her first serious attempt to see it was in the summer of 1997. They had been invited to a conference in Santander. She had accepted for sentimental reasons. Her mother, as a child, used to spend summers in Santander. She had never been there. She wanted to see it. At the same time, the occasion filled her with ambivalence. It was always like that whenever she had to do something adult in her country. Spain was all right for vacations. From the moment they accepted the invitation, she kept plotting ways in which she could get out of Santander. A side trip, an excursion, something that would take away that feeling of claustrophobia she was almost certain to get. She saw Bordeaux on a map and convinced him that, even if they had only a day and a half to go and come back, nine hundred kilometers to see a house was not that bad. Everything else was against her. ETA had just killed somebody and there were demonstrations everywhere. Traffic through the Basque country collapsed. Now they were stuck. He did not seem to mind: “Santander is so beautiful – you didn’t say it was so beautiful – the food is so good, the wine is so good.” Spain always had this effect on him. It turned him into an hedonist. She thought, one should never agree to do anything in one’s own country. A few months later, she did it again. She had

agreed to take part in a conference in Zaragoza. There was no way she could pretend to be on vacation in Zaragoza in November. Even before arriving there, she was plotting ways to get out. Inevitably, she saw Bordeaux on a map. It had by now become an obsession. She convinced Blanca, who was speaking at the same conference, to travel with her. She knew she would be good company. They left the evening after their lectures, skipping the dinner and driving through the night, like fugitives. It was exhilarating, it reminded her of other times. She wanted to go to the frontier but on the way they settled for San Sebastián. “The food is always good,” Blanca said, and then remembered a hotel on the bay she had once been to with a lover many years ago. Anyway, San Sebastián is already another country. In the morning they left for Bordeaux after seeing the two slanted cubes of Moneo’s Kursaal under construction. “It has got to be his most radical building,” they agreed. “If only it could be made to look like the model.”

Bordeaux. They checked into Nouvel’s Hotel St. James in Floirac, which was very cool. It had raised beds – like Le Corbusier’s – so that laying on one was like floating in the landscape out of the corner horizontal window that overlooked the long, thin, black pool. They were very excited. They had a coffee and drove up to the house. It was Sunday afternoon. The owners had visitors. A young boy came to meet them outside the house where they had parked. Only much later they realized she was a girl, the youngest of the couple’s children. The woman was in the courtyard. She was covered in mud as if she had been gardening. They didn’t see any garden. She greeted them in Spanish, invited them in and offered coffee and cake. They went upstairs to meet the man who was in the glass house sitting at the dining table with the visitors. He spoke Spanish. He once had business with the Basque country. He offered them a drink. They couldn’t sit still very long. The light was so beautiful. It wouldn’t last and Blanca wanted to take pictures. They went outside. Their heads were spinning. They climbed up the hill outside the glass wall to see what was on the other side. Before they knew, they were up to their ankles in mud. It had rained heavily in the days before their visit. She found it amusing that Blanca was so agitated. She had heard her murmuring between shots: “How lucky to be such a good architect!” She had never heard anything like that coming out of an architect’s mouth. And how about herself? Why had she gone through such elaborate plans to see a house under construction? Not that she was not interested in contemporary work. But she never went after it with the same kind of zealously she reserved for the mythical houses that populated her imagination – as when she blackmailed somebody to

take her to the Tugendhat House in Brno after a lecture in Vienna, or to the Curruchet House in La Plata after a lecture in Buenos Aires, or to the Farnsworth House in Plano, Illinois, after a lecture in Chicago, or to E.1027 in Cap-Martin from Barcelona... She had gotten, without quite realizing it, into the habit of making it a condition every time she had to lecture somewhere even remotely near an object of her desire. It was an incentive that she was sure improved her performance.

She didn't even intend to write about the house in Floirac. She never wrote about contemporary work. She detested what they called criticism. The pretension that a critic contemporary with a work could interpret it in any meaningful way had become more and more unsustainable. And anyway, she tended to prefer the stories that architects tell to the pedantic language of critics. She wasn't interested in taking pictures either (although she did, to keep the conversation with Blanca going). She always found more interesting the official shots, the way architects choose to represent their houses. She just wanted to see. But why?

Seduction came through a story, almost a 'treatment,' in the film industry sense of the term:

"A couple lived in a very old, beautiful house in Bordeaux. Eight years ago, they wanted a new house, something very simple. They were looking at different architects. Then the husband had a car accident. He almost died, but he survived. Now he needs a wheelchair. Two years after the accident, the couple began to think about the house again. Now the new house could liberate the husband from the prison that their old house and the medieval city they lived in had become. 'Contrary to what you would expect,' he told the architect, 'I do not want a simple house. I want a complex house, because the house will define my world.'"

She had read the story somewhere. It touched her somehow. She couldn't tell exactly why. It was as if it fed several of her fantasies, or darkest fears, as movies sometimes do. She wanted to see this movie. She was grateful to have been allowed on the set. She felt like a spy, a voyeur.

Upon reflection, she realized this was the way we are always allowed into OMA's work, through a story. Before there were any buildings, Office for Metropolitan Architecture was launched with a novel, *Delirious New York* (a series of film clips in Charles Jencks's reading), and as OMA started to build, Koolhaas (who was a script writer before he studied architecture at the AA) kept feeding us stories. It was always the houses that provoked the best scripts. In *Villa dall'Ava*, for example, there was the story of the client almost getting arrested in the airport when, while waiting for his architect, he got into a fight with a security guard. Some-

She was reminded of Peter Seller's words upon entering an elevator for the first time in Being There: "How long do we have to wait in this little room?"

times the scripts were not even about an OMA house, as with *The House That Made Mies*, a fantasy about the Kröller-Müller House that is Koolhaas's most intimate story. That was her favorite. Blanca thought that the best was still the one about the floating Moscow pool arriving in Manhattan at the end of *Delirious New York*. Maybe. But even that fantasy ended up as the roof of a house.

BLL: Each one of my shoes weights at least five kilos.

BC: I have the sensation of carrying half a hill glued to my feet.

BLL: This hill is artificial, landscape. It is here to protect the house from the noise of the highway.

BC: An artificial hill on top of a natural one, the one the house sits on, settles in.

BLL: And yet, it is curious that in building the house the roles of the hills get reversed. The natural elevation has become human settlement, civilized and cultivated, while the hill placed by the architect seems part of the natural environment. The artificial mound meets the aluminum floor of the living room. As in the Robin Hood Gardens of the Smithsons, the picturesque character of the mound contrasts and reinforces the geometric reason of the architecture.

Is this house a patio or a pavilion? From the ground floor, as you enter, it is a patio house...

BC: Yeah. A bi-nuclear, almost like the ones Breuer proposed in the 1950s...

BLL: But here, from the top of the hill it is a pavilion in the landscape, like the Farnsworth House or the Eames House.

BC: The Eames House is both patio and pavilion. Alison Smithson said this somewhere...

BLL: But here there is not just one patio? There are two. Well, it is actually three. Even four, if we consider the void of the elevator. Three patios separate four houses. One for the couple, one for the children, one for the guests, and one for the custodians.

BC: A patio house which is really many houses and many patios.

BLL: This spongy microworld is a reflection of the complex articulations of human lives, their accidents and their bonds.

BC: Hmmmm.

BLL: All the patios separate. Only one patio, the void of the elevator, connects, mending the shattered world of its inhabitants.

BC: Have you noticed that they are all in their own worlds?

BLL: Yes, they are all like the house.

BC: The woman is in the lower house. The young kid is across the patio in the caretakers, house – I can hear her practicing piano. The oldest one is talking with a pal in the outside glass house. The man is in the glass house, with the visitors. Now

and then, one of them wanders into the living room, as if to check that everything is still there, and then leaves again... as when the youngest child circled the room asking, from a distance, if Rem spoke Spanish, too, then left.

BLL: Or when the woman brought up the coffee and the cake, then left.

BC: The house allows everyone to disappear into their worlds. It is as if the cell of Le Corbusier had been made available to all. The structure is quite striking...

BLL: ...and showy, almost exhibitionist. It seems quite complex. But, in fact, everything is held by two portals and a beam, as if it were a bridge. The structure, as everything in the house, expresses in a complex form, very simple ideas. If you compare this bridge house to the glass house on the hillside of Mies or the bridge house version of the Eames House...

BC: Yes. But the program in those houses is much simpler, really minimal. We are in a completely different world here. In fact, we are in many worlds, many intersecting worlds.

BLL: Instead of braced transparency, as with Mies or the Eames, the beam-bridge here is a perforated box of concrete, rigid and hermetic – the house of dreams that rests on one portal and hangs from the other one.

BC: The structure enters and leaves the house. It is sometimes inside, sometimes outside. It is as if it wanted to extend itself beyond the space...

BLL: In each of the long facades, only one of the portals advances while the other one tends to disappear, withdrawing into the interior. This gives the house an air of impossibility, of mysterious instability.

BC: It is the art of the conjurer. He draws your attention with one hand, and with the other one, the one you are not looking at, he does the trick.

BLL: From the entrance patio, the house seems to hang from a thread. It is so striking the presence of this tense cable, detached from the facade by more than two meters. It is as if the house would come crashing down if one were to cut it.

BC: Or float up like a balloon. No longer secured by its string, the concrete box might just fly away.

BLL: The cable appears even thinner when we look at it from the patio of the glass house, against the fat column-staircase covered with stainless steel, almost a mirror, that completes the portico. They are like Laurel and Hardy. It calls to mind the grotesque images of halls of mirrors in amusement parks.

They were there, amused, watching themselves, alternatively fat and deformed or elongated as Greco figures, when the woman came to ask whether they wanted to see inside. The children

and a friend were now playing cards, sitting on the floor of the patio of the glass house. From there they could see that below, at a prudent distance from the house, in the same place where they themselves had parked, there were now several cars and people looking up in the direction of the house as if it were a recently landed spacecraft. It was quite common, the children said. Sunday afternoon entertainment.

The house was full of boxes lying around as if the inhabitants had just moved in. They had been there since September. It didn't seem to bother them in the slightest. On the contrary, it was as if it suited them that way. The house was beautiful in that state of *déshabillé*, like the occupants, so attractive without even trying. They thought the house should be photographed like that, with all the boxes, the wrapped paintings on the floor against the walls, mud inside and out, loose cables, unpainted walls, old furniture and new furniture, antiques, all still without a position – everything in process, half way, in the middle, under construction, half-dressed.

The woman showed the house as if it were a contemporary work of art. This shouldn't be a surprise. Such houses are commissioned to be works of art. But there was something remarkable about her relationship to the work, more like that of a curator, speaking precisely about the work, about every detail, every decision.

BLL: What color will the walls of the patio be on the inside?

The Woman: The one with the entrance will be sand color like the color of the stone on the outside, the other will be grey, and the one in the back, almost black.

"Almost black"? The choice of words speaks of a certain complicity between the client and the architect, of a shared sensibility capable of arriving at the last shade of the work.

The intimacy of a partnership, a collaboration.

BLL: The entrance is a surprise. A sliding glass door, in the narrowest point of the plan, and opening directly onto the stove...

The Woman: There are two entry doors, in aluminum, in the extremes of the facade: the children's entrance and the service entrance.

BLL: ...One has the sensation of walking right into the heart of the house. Upon entering, the first thing you see is the shaft of the elevator and the piston.

BC: You enter and you are already there. No intermediate space. No need for it. It is also the logic of the wheelchair. You go from the car to the elevator on wheels. It is a mechanized promenade.

The Woman: The house has been thought to facilitate everyday life for my husband. The patio is the

first room in the house, the entrance to the house is the entrance to the patio.

The kitchen, under construction, exposed the trusses of a ceiling not yet in place. A gigantic Aaltian vase held a dazzling bunch of gladiolus.

The Woman: The ceiling of the kitchen was supposed to have been of aluminum plates, like the floor of the living room and like the floor of the platform-elevator.

BLL: With the same material for roof and floor you get continuity in section, a free section as Moneo would put it.

The Woman: But, in the end, the perforated aluminum plates will be replaced with plates of polycarbonate. We ran out of money.

Several samples of this material, of considerable size with different textures and thickness, lay around, inside and outside the house.

If the free plan liberated the walls from their load-bearing function, the free section liberates the ground. Floors float. The elevator is no longer an enclosed space, a sensory deprivation chamber, where, as Johnson once put it, "all architecture stops." (She was reminded of Peter Seller's words upon entering an elevator for the first time in *Being There*: "How long do we have to wait in this little room?") The platform-elevator, 3x3.5 meters (almost the 3.5-by-3.5-meter dimensions of Le Corbusier's *Cabanon* in Cap Martin), is a room that contains everything the husband needs. It is his house. This room moves up and down, can stop on all levels and anywhere in between. As Rem had put it, "The movement of the elevator changed each time the architecture of the house. A machine was its heart."

The elevator is the most cinematographic space in the house and the most architectural. It dictates a sectional journey through the heart of the house. The elevator returns to its exhilarating beginnings. Giedion wrote about the spatial experience of moving through the Eiffel Tower: "The interpenetration of continuously changing viewpoints creates, in the eye of the spectator, a glimpse into four-dimensional experience."

Old apartment houses in Spain – like those in which she and Blanca had grown up – still have glass elevators furnished with upholstered benches, decorated lamps, and mirrors, like a small waiting room, running through the core of the building, ceilings becoming floors, passing by the viewer as in a suspense movie. And in New York, she once lived on the top floor of a loft building that had a huge manually operated industrial elevator running along the facade with a big horizontal window. As she rode the elevator, she could peak between the floors into the lofts of the building across the street – the details of their life

The ideal client of modern architecture, the culmination of a century of research, is a wheelchair-bound body, mechanized in its movements, fully connected to cyberspace. The free section extends seamlessly into the Internet.

exposed from different angles as she moved up. It was a movie.

OMA's technique of design is cinematic montage. As with the houses of Le Corbusier or Mies, more important than the object is how it frames the landscape in which it sits, how it creates that landscape. Even Mies's Kröller-Müller House is first of all a landscape. Perhaps the most important thing that OMA is saying is that there are no more objects. Landscape is everything. The role of architecture to point to it, to produce it.

In the ground floor of the house the spaces are like caves excavated from the hill.

BLL: And this staircase? Seems like an homage to Gaudi.

BC: Or Kiesler.

BLL: Yes. The starting point is as amorphous and enveloping. And as you go up, it becomes a cave open to the exterior.

The walls of the cave were wet. After the heavy rain, water had come in through the steps and the walls. A couple of days before Rem had been there to see it.

BC: Why will it be that all the big-name architects – Le Corbusier, Mies, Frank Lloyd Wright – have leaks?

They told the woman a few stories of water in modern architecture. How Madame Savoye had called in Le Corbusier in the middle of the night to her flooded villa and how, without lifting his eyes from the sight, he had asked for a piece of paper, rejected the pencil that was offered, and very deliberately made a boat with the paper and put it on the water, saying something about how beautiful the house looked that way. And how Frank Lloyd Wright, called by an exasperated client because a drip was falling on his chair in the middle of a dinner party, had advised the client to move the chair. They were not sure she appreciated the stories. Water always touches a nerve.

Some workers were trying, for the first time, the movement of the platform-elevator with a huge remote control like the ones on an industrial crane. The children and a friend enjoyed the novelty, checking the operations of the remote with the expertise of the push-button generation. The woman spoke with one and the other as she directed the *mise-en-scène* of this singular domestic stage.

The great three-story wall that will be accessible from the platform and hold books, artwork, and wine was not there yet. They went up the stairs and entered the glass house.

It is totally transparent. Half air, half glass. Void and solid melt. Interior and exterior no longer are opposed. The membrane of enclosure and the structure disappear, dematerialize.

On the outside of the glass house, looking at the perfectly smooth ceiling, they discovered a precise cartography of fine lines that run in parallel, separate, or form a helicoidal figure around the spiral staircase.

The Woman: Those are the electrified guides along which the canvases of our collection will move from the inside to the outside.

BLL: It seems like a very festive thing to do, to get the canvases out.

BC: Like hanging the linens. A new development of the architecture of the curtain, of the mask, that can be seen in so many of OMA's projects.

A massive double glazed motorized sliding door, eight and a half meters long, travels eleven meters along the north side of the glass house. The framing is concealed within the floor and ceiling to produce a sense of complete transparency. Was it an echo of the Tugendhat House, where a huge window sinks into the basement with the help of a motor? At ground level, a flush surface provides unrestricted wheelchair access to the outside.

It is as if the wheelchair erases the line between inside and outside, when it erases the distinction between machine and house. The ambiguity between inside and outside is a constant play. When the big window is open and the canvases hang outside, the outside room will become an inside and, vice versa, the interior will be the natural extension of the hill.

To go from there to the children's rooms one has to take the spiral staircase. In the middle of all this fluidity and efficiency, access is suddenly restricted. The wheelchair cannot enter the most private territory of the children without help.

The four-sided children's house has been divided in three, and each room is different. The dynamism of the plan is a whirlwind originating in the spiral. This accelerated centrifugal movement contrasts with the centered stability of the neighboring house where the parents live.

The play between static and dynamic is also reflected in the different character of the portal frames.

The Woman: In all the rooms, each wall is different: one is grey, another is wood, and the third one seems to be graffiti. The grey wall becomes darker in each subsequent room.

BLL: The closet is just a slit of natural light in the roof and a bar to hang the clothes. The play of colors of the clothes of the middle child – purple, fuchsia, pistachio, violet, yellow, orange – makes of this noncloset an art work.

The small, round windows, cut through the thick walls at different heights and angles to focus on limited views, give the rooms an air of rest.

The Woman: Rem wanted the upper house to be very closed, and under it, the living room to be

very open to the natural environment. Each window has been thought according to the height of who sleeps in that room and according to where they are looking from: from the bed, from the work table, from the shower... They also take into account the movements in the room and what surrounds the house: Bordeaux, the hill, the entrance patio, a tree...

BLL: I keep thinking about Ronchamp or the studio-house of Melnikov...

BC: There is a building in La Guardia airport, a round tower of concave walls pierced with round windows...

BLL: These holes seem to be made a posteriori, excavated from the concrete wall. But it is not so. To make the formwork, they already needed a very precise calculation of the where and how of each one of them.

BC: There is certainly nothing casual about the placement of these holes. I have seen drawings tracing the lines of sight of users of different heights (children, adults) lying down, sitting, and standing. The single universal eye of Le Corbusier's standing men at one meter seventy five centimeters from the ground has been replaced by a multiplicity of eyes. Children's eyes, chair-bound eyes, etc.

There are three types of holes. The first type, at eye level, provides glimpses of the horizon. (The floating concrete box an ocean liner whose portholes frame a horizon – wasn't there something about the portholes in an ocean liner framing a horizon to prevent sea sickness?) The second type frames views of the surrounding landscape, pictures, with a similar status to those hanging on walls. And, according to OMA, the third type, are "anticiustrophobic holes framing the nearest piece of the ground." If the fenêtre-en-longueur separated middle ground from foreground and background, eliminating the sense of perspectival depth of the porte-fenêtre, the Swiss cheese windows in Floirac separate background, middle ground, and foreground, presenting them as isolated fragments, as if there had been an explosion. Here are multiple eyes, multiple identities, children, women, invalids.

BLL: Since the children are still growing, or at least two of them, they will feel the room in constant change until they stop growing. Their height will change what they see through the windows. The smallest child will be like Alice in Wonderland. The window will be lower every day and in a few years she will have to crouch to look outside. On the other hand, she will only be able to look out from other windows when years have passed.

As she grows, she will have a new vision.

BC: I don't remember the big pivoting circular window in the room of the middle child in the drawings.

BLL: How did they get the beds and the rest of the furniture up here? Through the spiral staircase? Or is this the reason for this window?

BC: What wood is this? It smells of cedar.

The Woman: It is a very common, industrial wood. Rem is interested in solving with great-quality materials the essential parts: the structure, the carpentry, the enclosures, but the cladding materials are very normal.

BC: Simple materials, incredibly good finishes... I am not talking about details but about the last layer of skin. Not the joints but the surface. There are no details, that's the point. The joints are hardly there.

BLL: And the floor, also grey. It seems very well done. What is it, linoleum? It extends seamlessly across the whole plan, even to the shower.

The Woman: It is made with a mortar of polished resins.

BC: No seams, no details, no distractions... all you see is the continuity of the ground.

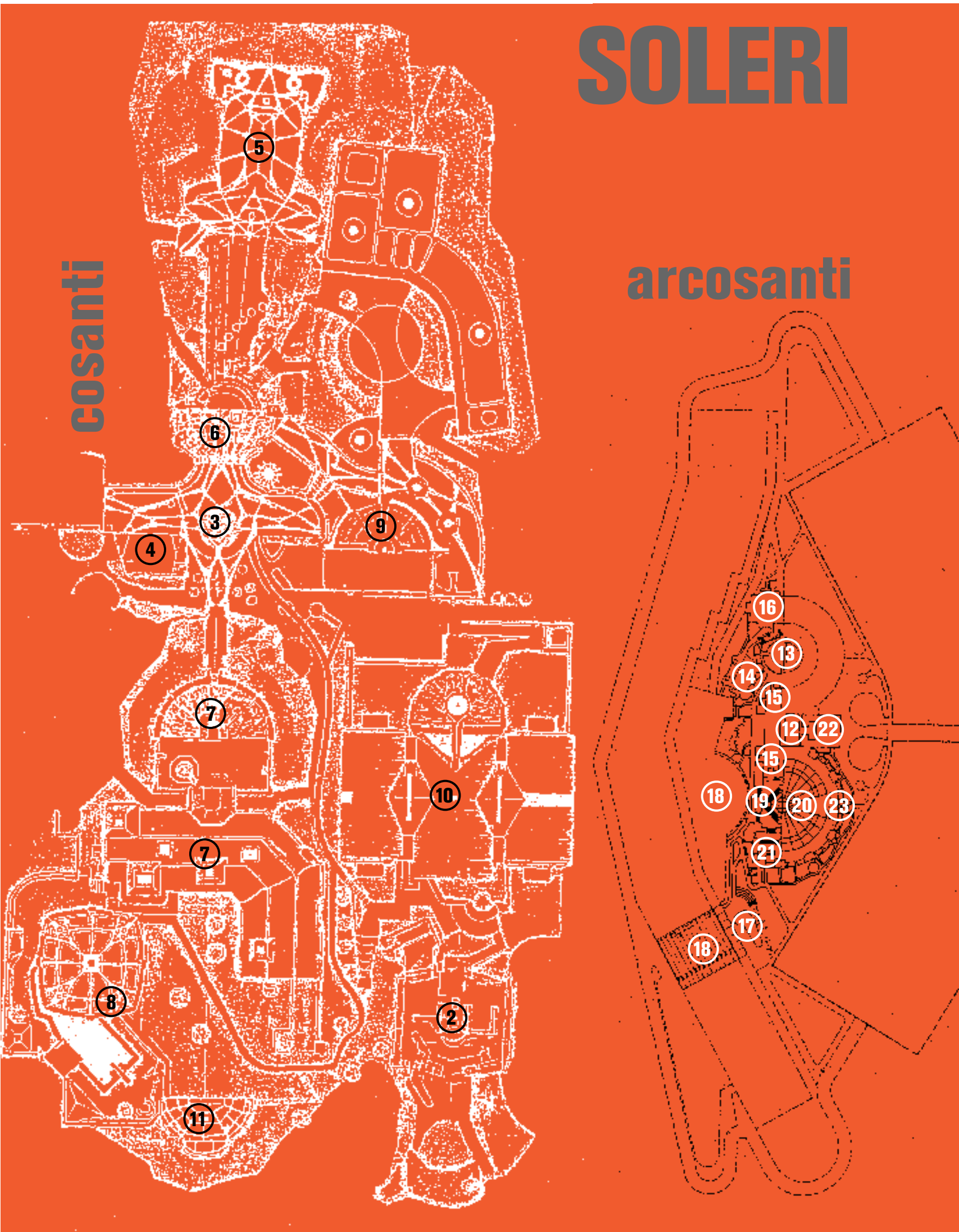
It was dark when they left. The visitors had already gone. And the man was working at a desk in the space designed to be the woman's study. Facing the hill through the glass wall and the screen of his computer, connected through the Internet, the telephone, the fax... he was the very figure of contemporary life. In electronic space all bodies move with the same freedom. Looking up from there into his bedroom, they saw for the first time the exercise equipment, which was probably part of his rehabilitation program. They had not been in the couple's rooms. But from there it looked like everybody's bedroom, crammed with exercise equipment. The gym-houses of the twenties and thirties came to mind. But also Manhattan apartments. And suddenly they realized what was so compelling about the house. The condition of the husband was an extreme case of the contemporary body. An army of chiropractors, physiotherapists, acupuncturists, laser surgeons, orthopedists, masseurs, and a million contraptions – special chairs, pillows, mattresses, back stretchers – had been developed to treat the back. As a chiropractor once told her when she was in pain: "It is a miracle that we walk. We were not designed to do that." The ideal client of modern architecture, the culmination of a century of research, is a wheelchair-bound body, mechanized in its movements, fully connected to cyberspace. The free section extends seamlessly into the Internet.

"This house," he told them as they were leaving, "has been my liberation."

SOLERI

arcosanti

cosanti



Soleri e l'Arizona

maggio 1963

“Soleri è l’architetto italiano che vive in America, in Arizona. Tutto il mondo degli architetti ne conosce il talento e la mano attraverso i progetti per la “Mesa City”, la sua città ideale, progetti che egli traccia in straordinari disegni su lunghissimi fogli di carta da imballaggio. Da anni Soleri lavora a questo fantastico progetto, nella solitudine in cui vive, e gli aspetti della “Mesa City” diventano sempre più precisi; (...) La Mesa City non esiste, ma Soleri stesso da anni la impersona, se così si può dire, nel modo e luogo in cui vive. Nell’ambiente deserto di questa parte dell’Arizona, vicino a Phoenix, dove egli venne già dieci anni fa (...) e dove si è costruito lo studio e l’atelier semi-sotterranei, e la ormai famosa casa a cupola. Qui Soleri vive e lavora: (...), progettando e perfezionando il piano per la sua città; (...) Soleri sta già conducendo, da solo, la vita che ora vorrebbe (questa è la nuova idea) far condividere ad una comunità, da fondarsi. (...) Il modo con cui è tracciato il programma della fondazione, e il suo nome (“Cosanti”): da “cosa” e “ante”) sono propri di Soleri... (domus n. 402, 5/1963)

agosto 1998

Il concetto di sperimentazione in questi ultimi anni ha passato la mano. Il suo significato naturale di innovazione e ricerca oggi è paradossalmente superato, è considerato addirittura datato. Ci appoggiamo a regole compositive e etiche verificate e comode. L’architetto Paolo Soleri è presente sul cantiere di Arcosanti, a proseguire i suoi programmi e spiegare pazientemente, una volta di più, le sue idee. Ad Arcosanti abitano e lavorano settanta persone; cinquantamila persone la visitano ogni anno; ad Arcosanti si tengono concerti e rappresentazioni teatrali, si svolgono convegni, seminari e mostre.

Luigi Spinelli

Soleri's Arizona

May 1963

“Soleri is the Italian architect who lives in America, in Arizona. The whole architectural world is familiar with his talent and sketches, thanks to the Mesa City scheme; he lays out his projected ideal city in extraordinary drawings on extra long sheets of packing paper. For years, Soleri has been working on this fantastic scheme, in his lonely life-style; and the aspects of Mesa City are becoming clearer and clearer: (...) Mesa City does not exist, but Soleri himself has impersonated it for years, in a fashion, by his way and place of life. He moved to the desert environment in this section of Arizona, near Phoenix, ten years ago; (...) here he has built his semi-underground studio and atelier; plus the now famous domed house. Soleri lives and works here: (...) designing and perfecting his city plan. (...) By himself, Soleri already lives the life (this is the novel idea) he would like to be shared by a community that should be set up. The way he outlined the foundation's program and its name (“Cosanti”): from “cosa” and “ante”; “thing” and “before”) are typical of Soleri... (Domus N° 402, May 1963)

August 1998

Recently, the concept of experimentation has changed hands. Its natural meaning of innovation and research now seems paradoxically surpassed, even dated. We rely on comfortable, tested compositional and ethical rules. The architect Paolo Soleri works at the Arcosanti construction site, pursuing his programs and patiently explaining his ideas once again. Seventy people live a work in Arcosanti; fifty thousand visitors flock yearly. Arcosanti is the venue for concerts, plays, lectures, seminars and exhibits.

Luigi Spinelli

Le fotografie attuali sono di Ramak Fazel, quelle di cantiere sono della *The Cosanti Foundation*. Si ringrazia il prof. Soleri per la cortese disponibilità nella visita a Cosanti e Arcosanti, la Fondazione Cosanti e le persone che lavorano a Cosanti e Arcosanti.

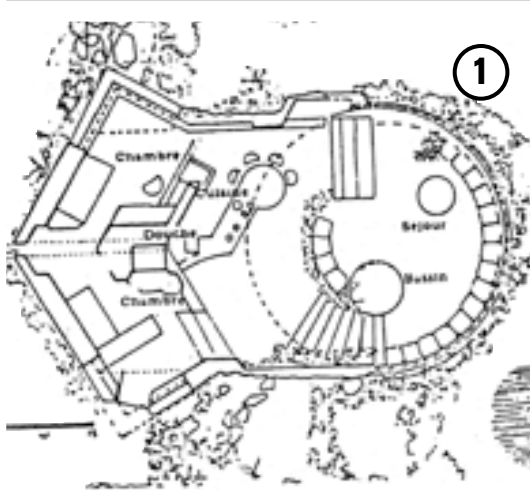
Altri lavori di Soleri in Arizona: De Concini Residence a Phoenix, 1982; studi urbanistici per lo sviluppo di Scottsdale, 1992. Bibliografia: *Disegni, e un'idea di Paolo Soleri. un italiano in Arizona*, in “domus” n. 402, maggio 1963, pagg. 2-19; *The Sketchbooks of Paolo Soleri*, The Massachusetts Institute of Technology, 1971; *Fragments. A Selection from the Sketchbooks of Paolo Soleri*, The Tiger Paradigm-Paradox, Harper & Row, Publishers, San Francisco, 1981; Francesco Ranocchi, *Paolo Soleri 1919*, Officina Edizioni, Roma, 1996; sito Internet <http://www.arcosanti.org>

The current photographs are by Ramak Fazel and the construction shots are by the Cosanti Foundation. We wish to thank Soleri for having kindly allowed us to visit Cosanti and Arcosanti; we also thank the Cosanti Foundation, the people who work at Cosanti and Arcosanti. Other works by Soleri in Arizona: De Concini Residence, Phoenix, 1982; town-planning studies for the development of Scottsdale, 1992. Bibliography: “Disegni, e un'idea di Paolo Soleri, un italiano in Arizona,” Domus N° 402, May 1963, p. 2-19; The Sketchbooks of Paolo Soleri, The Massachusetts Institute of Technology, 1971; Fragments. A Selection from the Sketchbooks of Paolo Soleri, The Tiger Paradigm-Paradox, Harper & Row Publishers, San Francisco, 1981; Francesco Ranocchi, Paolo Soleri 1919, Officina Edizioni, Rome, 1996; Internet site: <http://www.arcosanti.org>

Paolo Soleri nasce a Torino il 21 giugno 1919 dove si laurea in Architettura al Politecnico nel 1946. Nello stesso anno scrive a Frank Lloyd Wright che lo accoglie a Taliesin per un periodo di circa un anno e mezzo. Dopo un periodo di cinque anni in Italia, durante il quale realizza la fabbrica di Ceramiche Solimene a Vietri sul Mare, nel 1955 Soleri ritorna in Arizona con la moglie Carolyn e acquista due ettari di terreno a Scottsdale, dove realizza gli spazi di Cosanti. Il risultato di teorizzazioni, numerosi scritti e progetti urbani è l'inizio, nel 1971, della costruzione di Arcosanti, città-prototipo per 7.000 abitanti, nell'altipiano desertico a nord di Phoenix. Nel 1981 riceve la Medaglia d'oro alla Biennale di Venezia.

Paolo Soleri was born in Turin on June 21, 1919 and he received his degree in architecture from the local Polytechnic in 1946. The same year he wrote to Frank Lloyd Wright, who hosted him at Taliesin for around a year and a half. Soleri then spent five years in Italy where he erected the Solimene Ceramic Factory in Vietri sul Mare. In 1955 Soleri returned to Arizona with his wife, Carolyn, and bought two hectares of ground in Scottsdale where he built the Cosanti premises. The result of his theories, numerous writings and master plans came in 1971 when the construction of Arcosanti commenced; the prototype town for 7000 persons lies in the high desert plateau north of Phoenix. In 1981 he received the Gold Medal at the Venice Biennale.





1949

Dôme House a Cave Creek
con Mark Mills

Una piccola ma programmatica casa per Leonore Woods, conosciuta a Taliesin, che diventerà la suocera di Soleri. Ricavata in un dislivello del deserto, a nord di Phoenix, la casa sfrutta l'inerzia termica tra la parte interrata, contenuta da muri di cemento gettato con grosse pietre rosse, come usava fare Wright, e la parte emergente, costituita da due calotte vetrate concentriche.

Cave Creek Dôme House
with Mark Mills

This is a small, yet telling house for Leonore Woods, whom he met at Taliesin and was to become Soleri's mother-in-law. Built on a hillside in the desert north of Phoenix, the house exploits the thermal inertia between the subterranean part bounded by concrete walls cast with red boulders (in Wright's style) and above ground section. The latter consists in two concentric glazed domes.

CAVE CREEK, Arizona
Scopa Road



1956/1957

COSANTI, Earth House

La prima costruzione realizzata a Cosanti. E' un'abitazione ottenuta per formatura a terra, ricavata scavando al di sotto del getto di una sottile copertura. Gli spazi sono organizzati attorno ad un blocco centrale di servizi, cottura e bagno. Oggi è l'abitazione privata di un collaboratore di Soleri.

COSANTI, Earth House

This was the first structure built in Cosanti. It is a house obtained by shaping the earth, excavated under the thin cast roof. The spaces are arranged around a central unit of services, cooking and bathroom. Today it is the private home of one of Soleri's collaborators.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1957/1958

COSANTI, Ceramics Studio

Lo spazio centrale nello schema compositivo di Cosanti, una copertura nervata in cemento formato a terra, che nella parte più alta permette il passaggio della luce attraverso una calotta vetrata di colore rosso. Sotto questa copertura sono protetti i recipienti con la materia prima per la lavorazione delle ceramiche, prodotte per l'autofinanziamento della Fondazione Soleri.

COSANTI, Ceramics Studio

The central space of Cosanti's configuration is a ribbed reinforced concrete roof cast on the ground; the upper section lets in daylight through a red glass dome. This roof shelters the receptacles containing the ceramics raw materials, produced to finance the Soleri Foundation.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1959

COSANTI, Studio

E' lo studio dell'architetto, che custodisce le teorizzazioni urbanistiche su grandi rotoli di carta da spolvero. L'ingresso a questo spazio seminterrato è sulla parete esposta ad est del Ceramics Studio. Prende luce e calore, filtrati da una copertura di tela, da sud.

COSANTI, Studio

This is the architect's office; it houses the town planning theory on large rolls of packing paper. The entrance to this semi-subterranean space is in the east wall of the Ceramics Studio. Daylight and heat, filtered by a canvas cover, come from the south.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1961/1962

COSANTI, North Studio
(Cosanti Gallery)

E' lo spazio per la esposizione e commercializzazione dei prodotti della Fondazione, campane di bronzo e oggetti di ceramica. Scavato al di sotto di una volta 'formata' su un rilievo di terra, appena visibile dalla strada, è oggi coperto da un ulteriore lucernario a botte in plexiglass. L'interno ha un aspetto basilicale, con sostegni nervati che salgono da terra lungo la volta, e nicchie laterali.

COSANTI, North Studio
(Cosanti Gallery)

This is the room for displaying and selling the Foundation's products: bronze bells and objects in ceramics. Excavated under a vault "formed" on a mound, just visible from the road, today it is covered by another Plexiglas barrel-shaped skylight. The interior looks like a basilica, with ribbed supports rising from the ground along the vault and side niches.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1963/1964

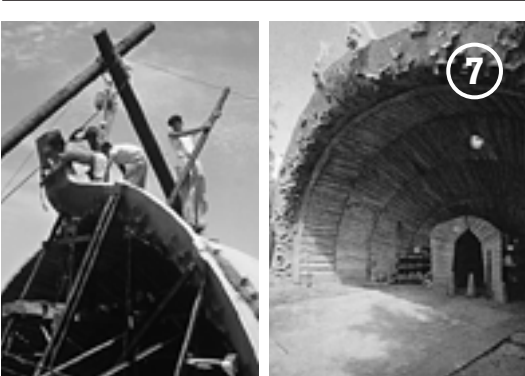
COSANTI, North Apse e Metal Studio

E' l'abside rivolta verso nord, che raccoglie i percorsi di ingresso e introduce agli spazi del lavoro. Con la sua particolare conformazione funziona da dispositivo solare passivo, captando i raggi solari bassi in inverno e schermando quelli alti dei mesi estivi.

COSANTI, North Apse and Metal Studio

The North Apse contains the entrance paths and leads to the working spaces. Its special shape makes the portion act as a passive solar device, receiving the low winter sunlight and blocking the sun's high summer rays.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1965/1967

COSANTI, Cat-Cast House e cortile della South Apse

La 'Cat-Cast House' prende il nome dal Caterpillar usato per il suo scavo. Questa residenza per i collaboratori di Soleri, coperta da una soletta appoggiata su traversine ferroviarie posate verticalmente, affaccia su un cortile interno, al quale si accede da nord attraverso uno stretto passaggio ricavato nel fuoco dell'abside rivolta a sud. La superficie interna dell'abside, del diametro di 30 piedi, è mossa dall'impronta della cassetatura in legno.

COSANTI, Cat-Cast House and South Apse Courtyard

The Cat-Cast House derives its name from the Caterpillar used to excavate it. These accommodations for Soleri's collaborators, covered by a slab resting on vertical cross-ties, overlooks the internal courtyard. It can be reached from the north through a narrow passage at the center of the South Apse. The inside surface of the apse, 30 feet in diameter, shows the wood forms.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1966/1968

COSANTI, Piscina e Canopy

La volta quadrangolare decorata del peso di 36 tonnellate che copre parzialmente la piscina è stata 'gettata' a terra e poi alzata su pali telegrafici. La piscina domina da ovest l'insediamento in una parte leggermente rialzata.

COSANTI, Swimming Pool and Canopy

The square, decorated vault partially sheltering the pool weighs 36 tonnes; it was cast on the ground, then lifted on telegraph poles. The pool overlooks the settlement from a slight rise in the west.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1967

COSANTI, Foundry Apse

L'abside rivolta a sud, costruita con nervature di cemento armato, è lo spazio di lavoro dove il metallo per le campane ideate a Cosanti viene colato negli stampi di terra.

COSANTI, Foundry Apse

The apse faces south and is built with reinforced concrete ribs. This is the space where the Cosanti-conceived bells are cast in the earthen molds.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1968

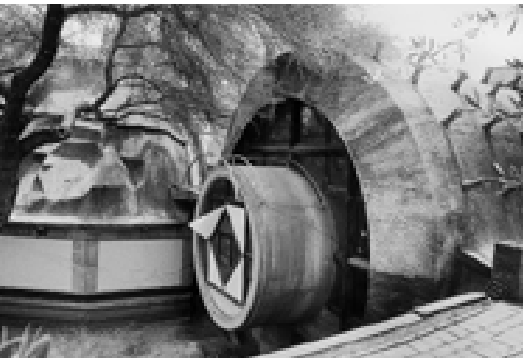
COSANTI, Student Apse

E' il risultato del contributo dei partecipanti ad un seminario estivo a Cosanti. Ogni studente è l'autore di ciascun pannello della volta che, esposta a nord, ospita un primo modello ancora teorico di Arcosanti. Sulla parete della volta sono riprodotti i versi della poesia "Sprit".

COSANTI, Student Apse

This was built by the participants in a Cosanti summer seminar. Each student authored a vault panel; facing north, it accommodates an early, still theoretical model of Arcosanti. The verses of the poem "Sprit" are reproduced on the sides of the vault.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1967/1971

COSANTI, Pumpkin Apse (Jacob's Studio); Barrel Vaults; locale dei disegnatori

Tutte queste costruzioni, collegate fra loro, occupano la parte est di Cosanti, la più recente, in un punto leggermente rialzato. Le Barrel Vaults sono edifici cilindrici adagiati orizzontalmente al suolo, costruiti con elementi di cemento per condotte e traversine di legno, e occupati come uffici della Fondazione.

COSANTI, Pumpkin Apse (Jacob's Studio); Barrel Vaults; Drafting Room

All these linked structures are on the east side of Cosanti; this is the newest part, situated on a slight rise. The Barrel Vaults are cylindrical buildings resting horizontally on the ground; made of concrete conduits and wood cross-ties, they house the Foundation's offices.

SCOTTSDALE , Arizona 85253
6433 Doubletree Ranch Road



1970/1972 1974/1976

ARCOSANTI, South Vault e North Vault

Sono due grandi archi voltati, ciascuno dei quali copre 300 mq. di uno spazio pubblico aperto usato come luogo di lavoro ma anche per le relazioni sociali e le manifestazioni pubbliche. La South Vault è stata la prima struttura ad essere eretta ad Arcosanti, nel 1971, un anno dopo l'inizio del progetto generale. I dodici pannelli che costituiscono ognuna delle due strutture sono stati "formati" su letto di limo usando centine di legno, e armati con rete di tondino di ferro. Le volte misurano 28x9,5 metri, per un'altezza di 11 metri.

ARCOSANTI, South Vault and North Vault

Each of these two great vaulted arches covers 300 sq m of an outdoor public space used for working; it is also utilized for social and public events. The South Vault was the first structure to be erected in Arcosanti in 1971, one year after the general scheme was kicked off. The twelve panels that make up each of the two constructions were "formed" on a silt bed using wood ribs. They are reinforced with a grid of steel rods. The vaults measure 28 by 9.5 meters and are 11 meters high.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



1970/1973

ARCOSANTI, Ceramic Apse

Come a Cosanti, lo spazio per la lavorazione della ceramica è uno dei primi realizzati nell'insediamento. Progettato nel 1970, è iniziato nel 1971. In un primo tempo è stato prefabbricato l'arco di facciata, al quale è appoggiata la calotta sottile, realizzata con una modinatura rotante a compasso attorno ad un perno. La forma absidale permette una situazione climatica controllata. Nel 1974 lo spazio davanti all'abside è stato sistemato ad anfiteatro, e l'anno successivo sono stati aggiunti dei forni di cottura.

ARCOSANTI, Ceramic Apse

As in Cosanti, the ceramics processing space was one of the first to be erected in the development. Designed in 1970, work began in 1971. First the facade arch was prefabricated; the thin spherical vault, constructed by a molding rotating like a compass around a point, rests against it. The apse shape allows climate control. In 1974 the space in front of the apse was made into an amphitheater and the following year the kilns were added.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



1970/1974

ARCOSANTI, Foundry Apse (Bronze Studio) and Housing

La costruzione dell'abside è iniziata nel 1972, con lo scavo e la prefabbricazione del pavimento e dell'arco di imposta, che è di 7 metri di raggio, usando le stesse centine della Ceramics Apse. Nel 1973 erano completate gran parte delle strutture. Abitazioni seminterrate, accoppiate specularmente e ricavate nella sezione del terreno, circondano lo spazio di lavoro, dove vengono colate le campane di bronzo. Con la realizzazione degli spazi inferiori e della fornace e la posa del pavimento, i lavori sono stati completati nel 1974.

ARCOSANTI, Foundry Apse (Bronze Studio) and Housing

Construction of the apse commenced in 1972, by excavating and prefabricating the floor and the arch impost whose radius is 7 meters. The same ribs were employed as in the Ceramics Apse. In 1973 much of the structure was complete. Half-buried dwellings, arranged in mirrorlike pairs and dug into the ground, surround the working space. The bronze bells are cast in the latter. Building was terminated in 1974 when the lower and furnace spaces were erected and the floor was laid.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



1972/1985

ARCOSANTI, East Housing (Sky Suites) e West Housing

Sulle due ali della South Vault, costituiscono attualmente il blocco più consistente delle residenze di Arcosanti, ma nel progetto finale non sono che il braccio di collegamento di due grandi esedre residenziali ancora in costruzione. Sono distribuite da rampe di scale esterne che corrono lungo le testate dei corpi di fabbrica. Le East housing, prime ad essere realizzate (1972), sono sopraelevate con alloggi che dominano Arcosanti e il paesaggio circostante. Queste "Sky Suites" sono costituite da un soggiorno, un patio, due camere, cottura e bagno.

ARCOSANTI, East Housing (Sky Suites) and West Housing

These two wings of the South Vault currently are the largest Arcosanti housing units; however, in the final scheme they will only be the link between the two big residential crescents still under construction. The circulation is provided by outside staircases at the ends of the buildings. The East Housing, the first to be erected (1972) is raised, with dwellings that look out over Arcosanti and the surrounding countryside. These Sky Suites comprise a living room, a patio, two bedrooms, a kitchenette and bathroom.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



1972/1985

ARCOSANTI, Crafts Three Buildings

E' un edificio polifunzionale a più livelli, sulla testata ovest del progettato West Crescent, al quale si accede dall'alto, con scopi ricettivi e rappresentativi. Gli scavi delle fondazioni sono stati eseguiti a mano nel 1972; il cantiere è poi proseguito per tre anni, data della prima occupazione degli spazi. Una sala a doppia altezza con una terrazza verso la valle ospita il caffè-ristorante con annesso forno per il pane. L'edificio contiene anche unità residenziali. Al quarto piano è stato aperto nel 1978 un centro di documentazione per i visitatori con annessa galleria dei prodotti di Arcosanti.

ARCOSANTI, Crafts Three Buildings

This is a multipurpose, multistory recreational and representational structure at the west end of the projected West Crescent; you enter from above. The foundations were dug by hand in 1972; then construction continued for three years, when the first spaces were occupied. A double-height room with a terrace facing the valley contains the café and restaurant with the bread oven. The building contains some dwellings, too. In 1978 a visitors' documentation center was opened on the fourth floor, with a galley of Arcosanti's products.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



17

1974/1978

ARCOSANTI, piscina

Una piscina in mezzo al deserto, in un gradone di roccia basaltica verso valle al di sotto del S.O.D. Unit, dove un tempo c'era un bacino d'acqua. Sulla terrazza di cemento, accanto alla vasca più grande, scavata a cominciare dal 1974, c'è anche una piccola vasca circolare per i bambini.

ARCOSANTI, Swimming Pool

There is a desert swimming pool, in a step of basalt rock downhill from the S.O.D. unit, which used to have a basin of water. On the concrete terrace, alongside the big pool which began to be excavated in 1974, is a smaller round one for kids.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



18

dal 1975

ARCOSANTI, espansione sud: Greenhouse Guest Rooms; Teilhard de Chardin Cloister, Siltcast Studio

Nella parte affacciata sulla valle del fiume Agua Fria, il quartiere per gli ospiti e gli studenti progettato sfruttando energia solare passiva subisce variazioni, integrazioni e migliorie dal 1978, data del primo prototipo. Dal pergolato-laboratorio del "Siltcast Studio", che ospita corsi sulla tecnica di formatura del cemento con terra, sono state effettuate anche proiezioni sulla parete rocciosa al di là della valle. Nel 1975 sono state tracciate le fondazioni del Pierre Teilhard de Chardin Cloister, un centro per visitatori, destinato a conferenze e mostre.

ARCOSANTI, South Extension: Greenhouse Guest Rooms; Teilhard de Chardin Cloister; Siltcast Studio

In the part overlooking the Agua Fria River valley, is the section for guests and students. Conceived to exploit passive solar heating, it has been modified, extended and upgraded since 1978, the date of the first prototype. The Siltcast Studio is a pergola-workshop hosting courses on the technique of earth-forming cement; from it slides have even been projected on the rock wall across the valley. In 1975 the foundations of the Pierre Teilhard de Chardin Cloister, an visitor center for shows and lectures, were laid.

ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



19

1975/1985

ARCOSANTI, Colly Soleri Music Center

Realizzato agli inizi degli anni '80. Negli spazi interni all'anfiteatro per seminari e concerti sono i locali dove i musicisti possono provare i pezzi. Sull'estradosso del retroscena, chiamato "Sky Theater" possono svolgersi funzioni di mercato.

ARCOSANTI, Colly Soleri Music Center

This was erected in the early 1980s. The spaces inside the amphitheater for seminars and concerts have practice rooms for the musicians. The extrasos of the backstage, called the Sky Theater, can accommodate a market.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



20

1975/1989

ARCOSANTI, anfiteatro dell'East Crescent

Lo spazio aperto al centro dell'East Crescent è stato disegnato ad anfiteatro per svariati tipi di attività e rappresentazioni. Con la creazione delle sedute nel 1988 e il montaggio della copertura provvisoria nell'anno seguente, la platea capace di 500 posti a sedere ha ospitato concerti e rappresentazioni, a partire dalla prima conferenza "Minds for History" nel maggio 1989.

ARCOSANTI, East Crescent Amphitheater

The open space at the center of the East Crescent is an amphitheater for various kinds of activities and performances. Since the creation of the seating in 1988 and the installation of the temporary roof the following year, the 500-seat facility has hosted concerts and other events. The first was the "Minds for History" conference in May, 1989.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



21

1975/1987

ARCOSANTI, Soleri Office Drafting (S.O.D.) Unit and Library; Office Greenhouse

Sulla testata terminale dell'East Crescent è l'edificio che comprende lo studio, la stanza da disegno e il laboratorio per i modelli. Questi spazi, articolati su vari livelli, sono adiacenti all'appartamento privato dell'architetto e ad una veranda-serra riscaldata con sistemi solari passivi. Al livello inferiore, terminato nel 1979, c'è una sala destinata all'archivio-biblioteca della Fondazione, che può accogliere riunioni e conferenze.

ARCOSANTI, Soleri Office Drafting (S.O.D.) Unit and Library; Office Greenhouse

Situated at the end of the East Crescent is the building accommodating the studio, drafting room and model-making workshop. These spaces, configured on various levels, are adjacent to the architect's own apartment and a verandah-greenhouse heated by means of passive solar systems. On the lower level, completed in 1979, are the Foundation's Library and Archives, with a lecture and meeting room.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



22

1976

ARCOSANTI, laboratorio

Il lato nord della piazza coperta dalle Vaults è definito da un edificio a tribuna, con un cancello d'accesso in mezzo a due gradonate. L'ambiente interno, coperto a capriate con grandi lucernari, è il laboratorio di falegnameria dove vengono progettate e costruite le casseforme sagomate per il cantiere di Arcosanti.

ARCOSANTI, Lab Building

The north side of the square sheltered by the Vaults has a grandstand-like building, with an entrance gate between two tiers. The interior, with trusses and large skylights, houses the carpenter shop; it designs and builds the shaped forms for constructing Arcosanti.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



23

dal 1977

ARCOSANTI, East Crescent

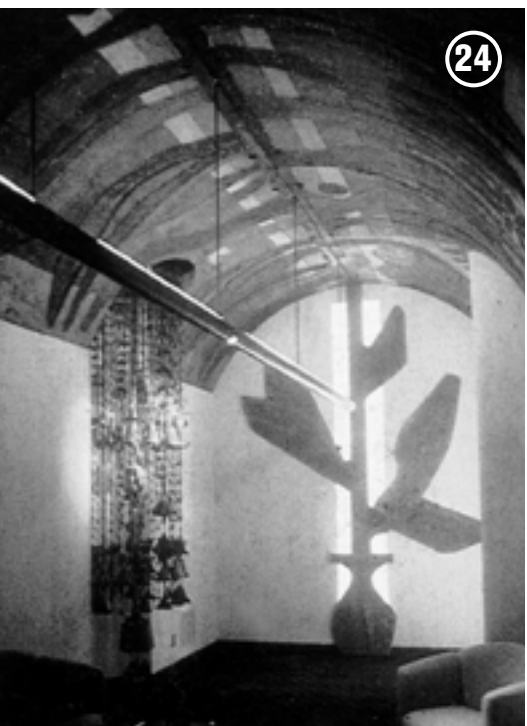
La più orientale delle due grandi esedre residenziali è tuttora in cantiere: la progettazione è iniziata nel 1977, e la prima unità abitativa è stata completata dieci anni dopo. Metà dell'esedra è oggi costruita, e sette delle dodici unità realizzate sono abitate dal 1994. L'accesso alle unità abitative, attraverso il percorso che distribuisce l'anfiteatro, usato anche per il mercato, è filtrato da un portico e da una zona di lavoro tra questo e l'abitazione vera e propria. Le zone giorno e notte sono su due livelli differenti, e i servizi, accostati specularmente, affacciano su cortili retrostanti comuni a due unità.

ARCOSANTI, East Crescent

The easternmost of the two large concave residential units is still under construction. Design started in 1977 and the first home was terminated ten years later. Today half the crescent has been built and seven of the twelve units completed have been lived in since 1994. The amphitheater circulation path, also used for the market, leads to the housing. A portico and a work area between the two act as a separator. The living and sleeping functions are on different levels; the service sections are joined mirrorlike and overlook the rear courtyards shared by two units.



ARCOSANTI, Arizona
Interstate 17 north
Exit 262 Cordes Junction



24

1986

Cappella del Cancer Center nella University of Arizona a Tucson

Si tratta di uno spazio interno costruito nei suoi rapporti dalle decorazioni sulla volta e dagli elementi verticali che si elevano dal pavimento, un pannello a forma di albero stilizzato, o scendono dal controsoffitto, una cascata di "windbells" metalliche.

University of Arizona Cancer Center Chapel, Tucson

This interior space is based on its relationship to the vault decorations and the vertical members rising out of the floor, a panel shaped like a stylized tree. A cascade of metal windbells hangs from the suspended ceiling.

TUCSON, Arizona 85724
1515 N. Campbell

Itinerario *Itinerary* 154



Mendelsohn in Israele

Gerusalemme, 10 Dicembre 1934

(...) Gli elementi statici e dinamici sono confluiti nell'equilibrio del Mediterraneo - l'eterna forza creativa che ha realizzato l'unione di vita e morte nell'eternità della grande arte. In Oriente questa forza è presente ovunque. Credo di essere io stesso parte di essa. Cosa ci obbliga a vivere in un paese del Nord? Civiltà, arricchimento che viene dall'esterno - saremo da meno se ci mancano? Non è qui il nostro posto, non è la Palestina l'unica isola, il punto di partenza e il punto storico di conclusione per diciotto milioni di persone? Sono deciso a rimanere qui. Ogni giorno di più considero come miei fratelli le persone nei campi, perfino gli abitanti della città, finanche gli ebrei d'Europa che abitano nell'hotel. Dietro i loro volti c'è la nostra storia, buona e cattiva, felice e disperata, sempre consapevoli dei pericoli e tuttavia sempre vittime della distruzione. Ciò di cui il paese ha bisogno è gente creativa. Solo questa riconquisterà rispetto e onore per il nostro nome. Chi è arrivato presto oggi vede già gli inizi. Chi arriva oggi già vede i cattivi frutti. Dobbiamo strapparli ma dobbiamo crearne di nuovi che siano buoni. Sono assorbito dal lavoro come nei bei tempi passati. L'Inghilterra è un interregno.

Erich Mendelsohn

Mendelsohn in Israel

Jerusalem, December 10th 1934

(...) *The static and the dynamic elements came together in the equilibrium of the Mediterranean - the eternal creative force, which achieved the union of death and life in the timelessness of great art. Everywhere in the Orient this force is present. I believe I am myself a part of it. What obliges us to live in a northern country? Civilization, enrichment coming from outside - shall we be the less for the lack of them? Is not our place here - is not Palestine for eighteen millions the only island, the point of departure and the historical point of conclusion? I am resolved to remain here. Every day I come to regard the people in the fields, even the townspeople, even the European Jews who inhabit the hotel, a little more as my brothers. Behind their faces is our own history, good and bad, happy and desperate, always aware of the dangers, but still always victims of destruction. What the country needs most is creative people. They alone will once more win respect and honor for our name. He who came early already sees beginnings today - he who comes today already sees the bad fruits. We must tear them out, but we must create good new ones. I am absorbed by the work, as in good old days - England is an interregnum.*

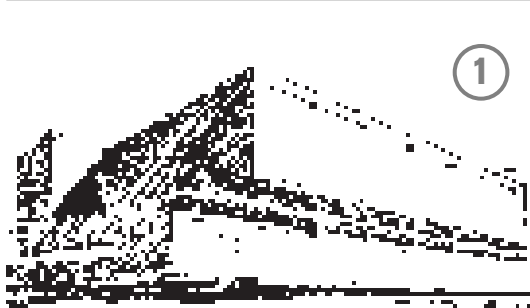
Erich Mendelsohn

La lettera di Mendelsohn è tratta da: "Erich Mendelsohn: letters of an architect", a cura di Oskar Beyer, Abelard-Schuman, London New York Toronto, 1967, pag. 136. Traduzione dall'inglese di Laura Iasci. I testi delle schede sono di Luigi Spinelli. Bibliografia/fonti delle illustrazioni: Arnold Whittick, *Erich Mendelsohn architetto*, Edizioni Calderini, Bologna, 1960; *Erich Mendelsohn: letters of an architect*, ed. by O. Beyer, Abelard-Schuman, London-New York-Toronto, 1967; Bruno Zevi, *Spazi dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973; Bruno Zevi (a cura di), *Erich Mendelsohn*, Serie di Architettura. 11, Zanichelli Editore, Bologna, 1982; Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn Opera Completa*, Universale di Architettura, Testo&Immagine, Torino, 1997. Altri progetti per la Palestina, dal 1936 al 1939: progetto di padiglione per congressi; progetto di struttura; schizzi per la casa del dott. Yasoki, direttore del Centro Hadassah.

Erich Mendelsohn nasce ad Allenstein (Prussia Orientale, oggi Polonia) il 21 marzo 1887. Nel 1912 si laurea in architettura alla Technische Hochschule di Monaco. Apre uno studio a Berlino nel 1919, dove aderisce al movimento espressionista E' dal 1928 al 1932 che realizza in Germania le architetture più famose. Nel 1933 lascia la Germania, e si stabilisce in giugno in Inghilterra, dove si associa con Serge Chermayeff. Successivamente apre uno studio anche a Gerusalemme, per seguire i lavori in Palestina. Nel 1941, terminati gli incarichi in Palestina, si trasferisce negli Stati Uniti, dove solo nel 1946 riprenderà l'attività professionale. Muore di cancro il 15 settembre 1953 a San Francisco.

Erich Mendelsohn was born in Allenstein, Eastern Prussia (today in Poland), on March 21, 1887. In 1912 he received his degree in architecture from the Munich Technische Hochschule. In Berlin in 1919 he set up his practice and embraced Expressionism. His most renowned works were built in Germany from 1928 to 1932. In 1933 he left Germany and settled in Britain in June, where Mendelsohn and Serge Chermayeff were partners. Subsequently, he opened a studio in Jerusalem, too, so he could follow the works in Palestine. In 1941, once his commissions in Palestine had been terminated, the architect moved to the United States. Not until 1946 did he resume his career there. Mendelsohn died of cancer on September 15, 1953 in San Francisco.





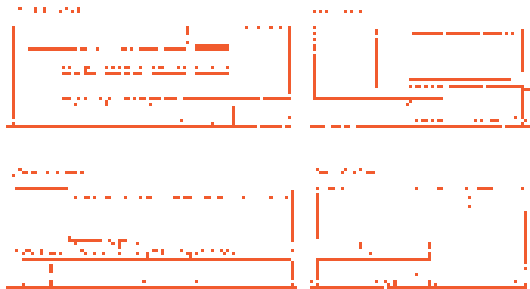
1923

Progetto di una centrale elettrica per il piano Ruthenberg a Haifa

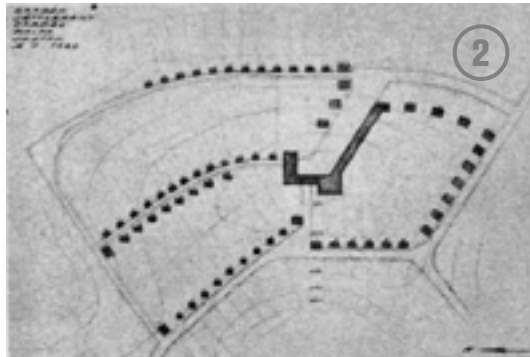
Nel 1919 Mendelsohn espone dei disegni alla galleria Cassirer di Berlino: questi sono apprezzati dall'ingegner Ruthenberg, che sta studiando un piano di elettrificazione della Palestina, e che invita l'architetto a compiere nel 1923 il primo viaggio in Israele, per progettare una centrale elettrica, che non verrà mai eseguita. Il programma funzionale prevedeva un capannone per la dinamo, un laboratorio, il serbatoio d'acqua e il trasformatore. Mendelsohn schizza un basso corpo quadrato allineato con la strada, sormontato dal volume della centrale, in cemento armato con copertura in acciaio.

Projected Power Station for the Ruthenberg Plan, Haifa

In 1919 Mendelsohn displayed some drawings at Berlin's Cassirer Gallery. An engineer, Ruthenberg, who was working on a plan to electrify Palestine, liked them, so he invited the architect to make his first trip to Israel in 1923. The power station he conceived never was erected. The scheme called for a shed with the generator, a workshop, the water tank and the transformer. Mendelsohn designed a low, square structure aligned with the street; above it is the power station volume in reinforced concrete, with a steel roof.



HAIFA



1923

Progetto di una città-giardino sul Monte Carmelo ad Haifa

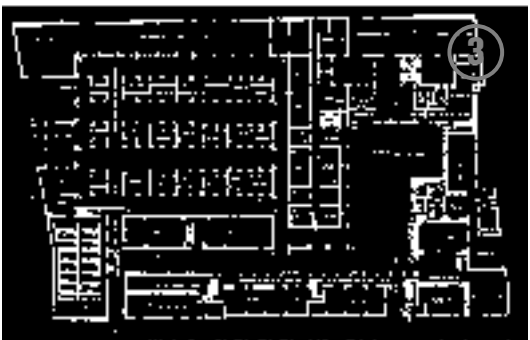
Durante il viaggio in Giudea nel 1923 Mendelsohn descrive i villaggi come "...simili a corone di argilla che abbracciano a spirale le cime delle montagne...". Più che una città-giardino nel senso tradizionale, questa è concepita come un insediamento con un centro di spiccato carattere urbano e alta densità volumetrica, punto di partenza di strade radiali lungo le quali sono distribuite case di piccole dimensioni, dal linguaggio moderno. Il volume più alto al centro dell'insediamento, con due elementi verticali dentati, è la torre "Corona del Carmelo".

Envisioned Garden City on Mount Carmel, Haifa

During his journey to Judea in 1923 Mendelsohn described the villages as "... clay crowns that spiral around the mountaintops ..." Rather than a traditional garden city, this was conceived as a development whose center was clearly urban and highly compact volumetrically. From it radial streets ran, with small houses along them; their language is modern. The tallest building at the core of the development, with two notched vertical elements, is the "Carmel Crown" high-rise.



HAIFA
Monte Carmelo



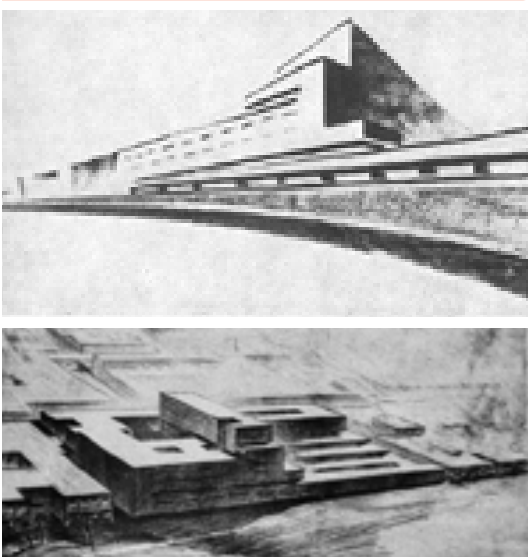
1923.

Progetto di concorso per un centro commerciale a Haifa con Richard Neutra

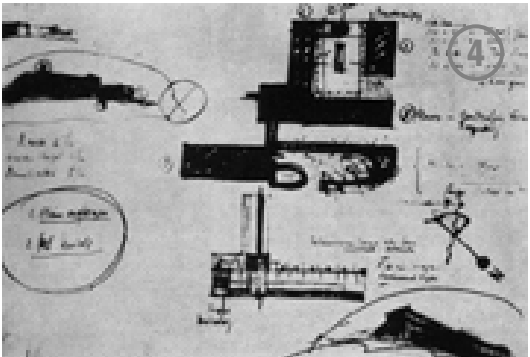
Due temi caratterizzano il progetto. Il primo è l'effetto-città: la compresenza, all'interno di un organismo di volumi pieni, spazi aperti e percorsi coperti articolato su più isolati, di funzioni ricettive, terziarie e abitative, inglobando anche un preesistente edificio arabo e una fontana. Caffè e bazaar si allineano sul fronte chiaroscurato lungo il mare. Il secondo è l'importanza data ai fattori climatici specifici, l'aver organizzato orientamento e esposizione dei vari blocchi ai fini del massimo sfruttamento del clima. Il progetto è primo classificato al concorso, ma la realizzazione non ha seguito.

Competition entry for a Haifa Shopping Center with Richard Neutra

This design has two traits. The first is the citylike appearance. Within the organism of solid volumes, open spaces and covered walkways occupying several blocks are hotels, service-sector activities and housing. A preexisting Arabian building and a fountain are also incorporated. Cafés and bazaars line the chiaroscuro of the seafront side. The second characteristic is the key part assigned to the local climatic factors. The various blocks are oriented and receive daylight so the most is made of the climate. The design won the competition, but it never was carried out.



HAIFA
lungomare



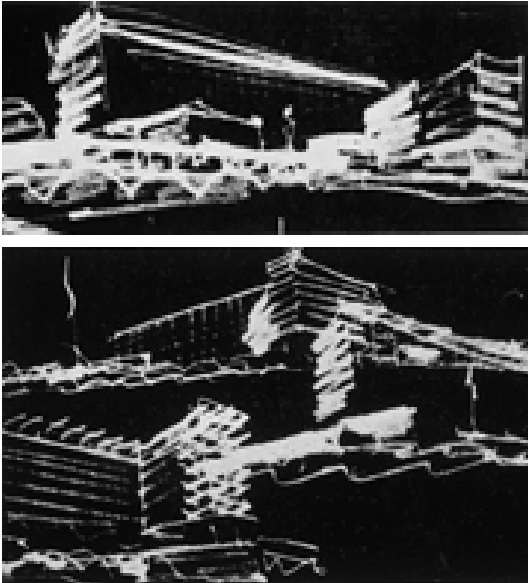
1936/1939

Studi per il centro commerciale di Haifa

Il tema del progetto vincitore al concorso del 1923 viene ripreso molti anni dopo. Una soluzione con un padiglione contenuto tra due ali simmetriche, suggestioni volumetriche con fronti loggiati fortemente chiaroscurati per l'albergo, l'attenzione costante alle componenti ambientali e paesaggistiche, caratterizzano questa serie di schizzi, elaborati nell'arco di tre-quattro anni con salti e ripensamenti, senza un processo compositivo continuo.

Haifa Shopping Center Studies

The theme of the design that won the competition in 1923 was returned to many years later. A pavilion is contained by two symmetric wings. The hotel's volumes are suggested and its front has markedly chiaroscuro loggias. Also, attention is always paid to the environment and landscape. These are the attributes of these sketches drawn over three to four years; the compositional process was discontinuous, with jumps and modifications.



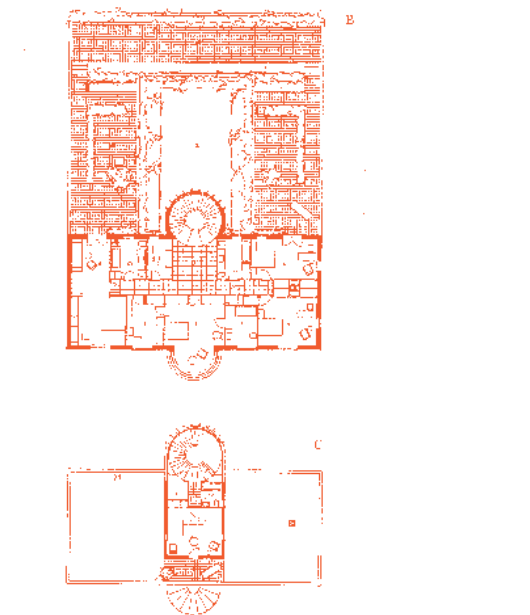
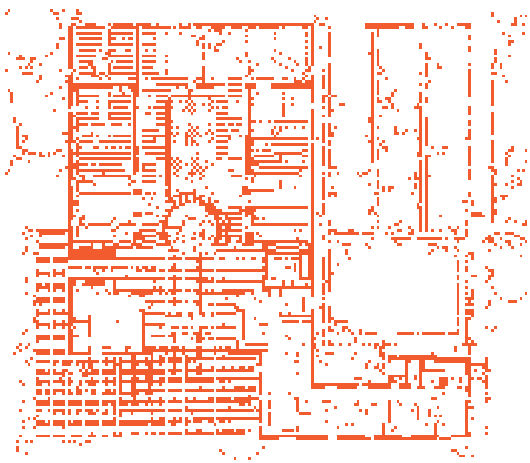
HAIFA



1936/1937

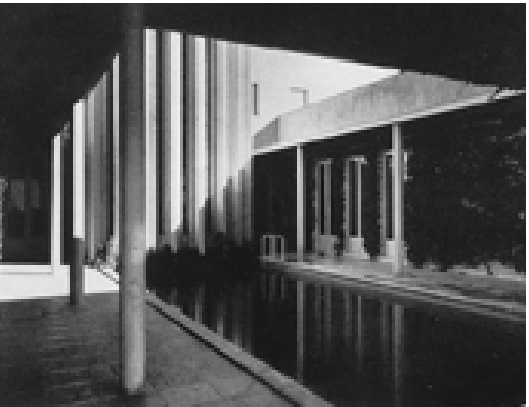
Villa per il professor Chaim Weizmann a Rehovot

Il progetto è elaborato da Mendelsohn nel suo studio londinese, dopo un viaggio di conoscenza del luogo in Palestina. La casa per l'amico Chaim Weizmann, premio Nobel per la chimica e capo dell'Organizzazione Mondiale Sionista, nonché futuro primo presidente dello Stato di Israele, è in cima ad un colle coperto di aranceti, e domina il Mediterraneo ad ovest e le montagne della Giudea a est. Un volume cilindrico, sporgente per metà al centro della facciata, nervato da aperture verticali e lesene frangisole, ospita la scala elicoidale ed è il perno compositivo dell'organizzazione degli spazi. Al piano terreno la scala regola il passaggio tra la sala da pranzo e il patio con piscina. Questo spazio semicoperto è contenuto a sinistra e a destra dalle ali del soggiorno e della biblioteca, con grandi porte in vetro. Il piano superiore, occupato dalla zona notte, affaccia sulla copertura delle due ali e sul patio; dalla parte opposta del corpo di fabbrica un balcone semicircolare coperto prolunga verso est la camera da letto padronale. L'ultimo livello, stretto tra due terrazze e largo quanto la torre-scala, ospita lo studio. La struttura è in pilastri e travi in c.a., tamponata con blocchi ricomposti di fibrocemento di 32 cm. e due strati di materiale isolante. Mendelsohn assorbe le indicazioni del paesaggio, del clima mediterraneo, delle tradizioni locali: la casa che racchiude al suo interno lo spazio fresco del patio, la torre delle scale, le finestre di luce ridotta a difesa dal caldo, molti elementi tipologici secolari della casa palestinese sono ripresi e ridisegnati con linguaggio moderno. In questo senso va intesa anche l'attenzione del progetto al trattamento dell'elemento naturale del giardino, già presente nei primi schizzi, apparentemente "casuale" per reagire ai volumi puri della composizione architettonica, ma attentamente disegnato per sequenze e accostamenti di essenze.



Professor Chaim Weizmann House, Rehovot

The design was developed by Mendelsohn in his London office, after having traveled to Palestine to view the site. Chaim Weizmann, Nobel Laureate for Chemistry and Head of the World Zionist Organization, besides the future first president of the state of Israel, was the architect's friend. The house is located at the top of a hill covered with orange groves; it overlooks the Mediterranean in the west and the Judea Mountains in the east. The keystone of the composition and spatial organization is the cylindrical volume half protruding from the center of the facade; featuring vertical openings and sun louvers, it accommodates the spiral stairs. On the ground floor the staircase controls the passage from the dining room to the patio and swimming pool. This semicovered space is bounded to the left and right by the living room and library wings, with large French windows. The upper level contains the sleeping area and looks out on the two wings and the patio. On the opposite side of the house a semicircular balcony extends the master bedroom to the east. The top floor, squeezed between two terraces and the same width as the stair tower, contains the study. The structural frame has reinforced concrete columns and beams; the infill is 32-cm fibrous concrete blocks and two layers of insulation. Mendelsohn absorbed the suggestions made by the landscape, the Mediterranean climate and the local traditions. Within the house are the cool space of the patio, the stair tower and the smallish windows to keep out the heat. Many ages-old elements of the Palestinian house were reworked into a modern language. This also is the meaning of the attention paid to the design of the "natural" garden, already visible in the early sketches; it is apparently "wild" to react to the pure volumes of the architectural composition, but carefully laid out, with sequences and juxtaposed plants.



REHOVOT
all'estremità orientale del Weizmann Institute of Science
Ha Nassi HaRishon St.





1936/1937

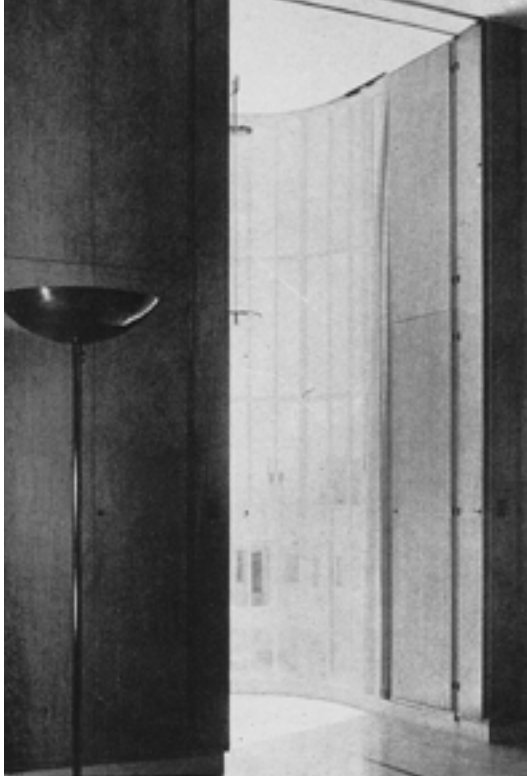
Villa per Salman Schocken a Gerusalemme

Il committente dei magazzini di vendita di Norimberga, Stoccarda e Chemnitz, commissiona all'architetto la villa in Palestina, in un terreno di due acri in una nuova zona residenziale di Gerusalemme, con vista sulle montagne desertiche della Giudea. Mendelsohn, che nella primavera del 1935 si trasferisce in Palestina da Londra, lavora soprattutto su due temi: le condizioni climatiche, differenti da quelle mediterranee della villa Weizmann, e l'uso della pietra, obbligatorio a Gerusalemme. L'orientamento della villa è condizionato dal vento dominante di nord ovest; gli spazi si aprono a nord e sud, dove i raggi verticali non possono penetrare, sono chiusi invece ai raggi solari più forti e inclinati. Mentre ingresso e servizi sono lungo il lato settentrionale, il soggiorno e la sala da pranzo si aprono su una lunga terrazza a sud, che sostituisce il patio e ha una piscina con tettoia all'estremità; su questo lato una loggia profonda protegge al secondo piano le camere da letto, mentre le camere più piccole al secondo piano hanno giardini pensili coperti. I muri sono di cemento, spessi 40 cm., con strati di sughero interni, ricoperti da pietra calcarea di Gerusalemme, di colore giallo chiaro. Il soggiorno, che domina l'organizzazione del piano terreno, è pavimentato con marmo giallino del Monte Carmelo e marmo verde oliva della Transgiordania; è illuminato con elementi sporgenti dalle pareti e riscaldato da pannelli radianti nel soffitto.

Salman Schocken House, Jerusalem

The client of the Nuremberg, Stuttgart and Chemnitz department stores commissioned the architect to build a house in Palestine. The two-acre lot was in a new residential development in Jerusalem, with a view of the desert mountains of Judea. Mendelsohn moved from London to Palestine in the spring of 1935 and worked primarily on two themes: the climate which differed from the Mediterranean conditions of the Weizmann house, and the use of stone (obligatory in Jerusalem). The orientation of the house was influenced by the prevailing northwest wind; the spaces are open on the north and south, where the overhead sunlight cannot penetrate. Instead, they are closed where the sun is stronger and lower. The entrance and service areas are on the north side, while the living room and dining room overlook a southern terrace; this is provided instead of a patio, and has a canopied swimming pool at the end. On this side a deep loggia shelters the second-story bedrooms, while the smaller bedrooms on the same level have covered hanging gardens. The cement walls are 40 cm thick, with layers of cork inside; they are faced in light-yellow local limestone. The living room, which dominates the ground floor layout, is floored in pale-yellow Mount Carmel marble and olive-green marble from the East Bank. It is illuminated by elements protruding from the walls and heated by panels in the ceiling.

GERUSALEMME
Rehavia
Rehov Balfour



1936/1937

Uffici e Biblioteca di Salman Schocken a Gerusalemme

Con soluzioni architettoniche simili a quelle della villa, poco lontana, un corpo semplice allungato, con il lato corto attestato sulla strada, contiene al piano terreno gli uffici di Shocken e al piano superiore la biblioteca privata. Questo spazio, che si raggiunge attraverso una scala a due rampe illuminata da ovest da un'intera parete suddivisa in striscie continue verticali, ospita una preziosa collezione di incunaboli, stampe e testi di letteratura ebraica. La parete sud è completamente cieca, per proteggere la sala di lettura dalla luce forte. Al centro della parete un oggetto semicilindrico vetrato dal pavimento in marmo al soffitto genera un unico taglio di luce e costituisce elemento plastico del volume esterno. Sulla parete nord, ritmata da grossi montanti verticali in legno di limone levigato, sopra le vetrine degli scaffali, finestre a soffitto lasciano entrare la luce diffusa del nord.

Salman Schocken's Office and Library, Jerusalem

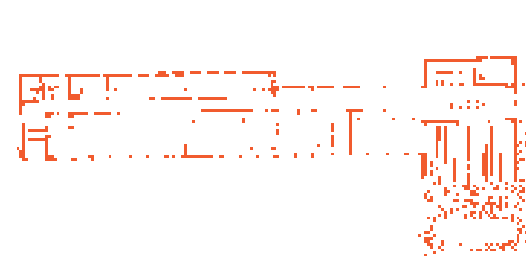
A simple, elongated building, with the short side facing the street, accommodates Schocken's office on the ground floor and the private library above. The architecture is similar to that of the nearby house. The library can be reached by means of two flights of stairs lit from the west, thanks to a whole wall divided into continuous vertical strips. It boasts a valuable collection of incunabula, prints and Jewish literature. The south wall is totally blank, to protect the reading room from strong light. At the middle of the wall a semicylindrical glazed bulge runs from the marble floor to the ceiling; this generates a strip of light and constitutes the plastic exterior element. The north wall features large polished lemon-wood uprights; above the glass doors of the shelves the ceiling windows let in diffused daylight from the north.

GERUSALEMME
Rehavia
6 Rehov Balfour



1935/1936 Piano generale dell'Università Ebraica sul Monte Scopus a Gerusalemme 1936/1940 Centro medico universitario Hadassah: 9. Ospedale universitario Rotschild Hadassah 10. Scuola per infermiere "Henrietta Szold-Hadassah" 11. Scuola medica "Nathan Ratnoff" per corsi di insegnamento e ricerche

Dell'Università Ebraica fondata nel 1925 da Lord Balfour esistevano l'Istituto di Scienze Esatte e la Biblioteca Nazionale, nonché l'anfiteatro aperto a sud est costruito per l'inaugurazione. Mendelsohn elabora nel 1935 un piano generale molto ambizioso per le dimensioni (lo sviluppo longitudinale è di quasi un chilometro), e ne vorrebbe il coordinamento personale, mentre il Comitato dell'Hadassah ha in programma di bandire un concorso. Alla fine Mendelsohn realizzerà all'estremità nord gli edifici del Centro Medico. L'ospedale universitario Rotschild Hadassah si articola attorno a tre cortili in sequenza, i più esterni dei quali sono aperti verso le opposte vallate. I due blocchi per le degenze per 500 posti-letto, quello dell'amministrazione e della maternità seguono scalarmente le pendenze del crinale secondo la migliore esposizione. I volumi sono disegnati da stesure uniformi di strette finestre su pareti rivestite in calcare giallino di Gerusalemme, in lastre posate verticalmente. L'ingresso porticato a tutta altezza è sormontato da tre cupole. I percorsi terminano nello spazio semicircolare della cappella mortuaria, proiettata a sbalzo sulla valle del Giordano. A monte dell'ospedale, verso sud est, collegata a questo da un lungo porticato, la Scuola per infermiere "Henrietta Szold-Hadassah" ospita al piano terra la sala di lettura della biblioteca, i laboratori, un reparto dimostrativo di degenze, aule e sale di attesa, ai due piani superiori, punteggiati esternamente da balconcini semicircolari, i dormitori per le allieve e le infermiere diplomate. Sul lato opposto il corridoio si apre con finestre circolari verso una grande veranda. Dall'altra parte della strada, verso sud ovest, è la scuola medica per corsi di insegnamento e ricerche intestata a Nathan Ratnoff, su tre piani. Dopo il 1948 questi edifici cadono nel settore urbano controllato dalla Giordania, e inizia un periodo di venti anni di non utilizzo e di degrado. Riconquistati con la guerra dei sei giorni nel 1967, sono stati restaurati.



1935-1936 Hebrew University Master Plan, Mount Scopus, Jerusalem 1936-1940 Hadassah University Medical Center: 9. Rotschild Hadassah University Hospital 10. Henrietta Szold-Hadassah Nursing School 11. Nathan Ratnoff Teaching and Research Medical School

The Hebrew University was founded in 1925 by Lord Balfour. It had the Exact Sciences Institute, the National Library and the amphitheater to the southeast built for the opening ceremony. Mendelsohn's 1935 master plan was very ambitious size-wise, extending for nearly one kilometer. Also, he wanted to direct it personally, whereas the Hadassah Committee desired to organize a competition. In the end, Mendelsohn built the Hadassah University Medical Center. The Rotschild Hadassah University Hospital is configured around three courtyards in sequence; the outer ones open out over the two valleys. The two wards with 500 beds, the administration unit and the maternity ward are stepped down the slope, offering the best orientation. The volumes have uniform surfaces with narrow windows in walls clad in pale-yellow Jerusalem limestone. The slabs are vertical. The full-height entrance arcade is capped by three domes. The paths terminate in the semicircular mortuary chapel, cantilevered out over the Jordan Valley. The Henrietta Szold-Hadassah Nursing School is uphill from the Hospital to the southeast; they are tied by a long arcade. On the ground floor are the library reading room, the laboratories, a demonstration ward, classrooms and waiting rooms. The upper two levels, marked by semicircular balconies outside, have dormitories for the students and graduates. On the opposite side the corridor leads to round windows overlooking a big veranda. Across the street, on the southwest side, is the three-story Nathan Ratnoff Teaching and Research Medical School. In 1945 these buildings fell under Jordan's control; they were disused and blighted for twenty years. Won back in the Six Days' War of 1967, they have been restored.

GERUSALEMME
Monte Scopus/Ha Har Zofim
University Road
Sderot ha Università ha Ivrit

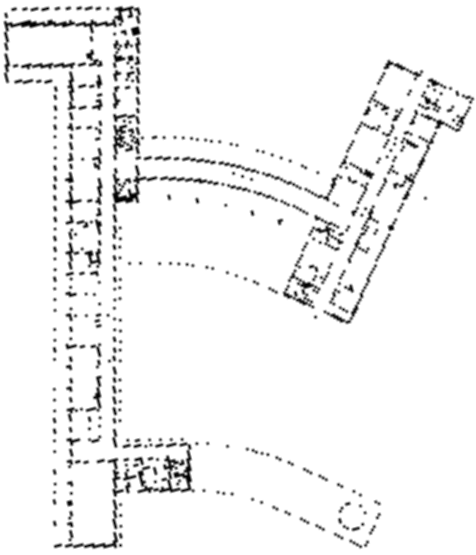
12

1936/1938

Ospedale governativo di Haifa

L'Alto Commissario per la Palestina Sir Arthur Wauchope, conosciuto a Londra, dà l'incarico a Mendelsohn per un piano urbanistico di sistemazione della penisola tra il lungomare di Haifa e il Monte Carmelo: questo piano prevede, oltre al nuovo ospedale statale, un albergo sull'apice sud est, un club con piscina per i funzionari governativi, più blocchi residenziali perpendicolari alla strada e cinque padiglioni di isolamento, di cui tre lungo il litorale.

L'ospedale, che occupa la parte centrale del terreno sul luogo di un convento carmelitano e di una antica piramide, è articolato in più volumi che Mendelsohn apre o difende a seconda della loro esposizione climatica, e che sono studiati prevalentemente nella loro vista dal mare e nel tentativo di armonizzarli con il profilo costiero. Il corpo delle degenze, alto cinque piani e orientato in profondità rispetto alla costa sull'asse nord est - sud ovest, con una capacità di 250 letti, ha fronti completamente differenziate, tutte con forte accentuazione orizzontale: aperte verso nord ovest e sul mare con profondi loggiati che proteggono il livello direttamente inferiore, e chiuse verso sud ovest con basse finestre orizzontali schermate da mensole continue in aggetto. Aperture rotonde sopra le porte dei reparti di degenza servono a favorire una ventilazione fresca serale da occidente per areare le corsie. Un corpo minore è aperto a compasso verso il mare rispetto a quello delle degenze; contiene gli ambulatori al piano terra, il reparto radiologico al primo piano e i reparti operatori al secondo, tutti con esposizione privilegiata a nord ovest. Questi due volumi sono connessi da due bassi collegamenti arcuati: quello più vicino al mare e più profondo fa da ingresso all'ospedale sotto una tettoia curva retta da pilastri circolari; contiene i padiglioni di smistamento, l'astanteria e il dispensario principale. Verso il mare di nord est è completamente trasparente. Più lontani dall'ospedale sono tre blocchi ad un piano per alloggi dei medici e delle infermiere. Gli spazi aperti fra i volumi sono disegnati a giardino, come tutti i lavori palestinesi: ci sono molti vecchi alberi che Mendelsohn conserva, in contrasto con le pareti bianche dell'ospedale, e altri ne fa piantare, raggruppati per essenze pregiate. L'ospedale è stato sopraelevato e ampliato.



Haifa Government Hospital

Mendelsohn met the High Commissioner for Palestine, Sir Arthur Wauchope, in London and was commissioned to devise the master plan for the development of the peninsula between the Haifa waterfront street and Mount Carmel. Besides the new government hospital, it envisaged a hotel at the southeast tip, a club with swimming pool for the civil servants, plus residential units perpendicular to the street. Five isolation wards were also envisioned, three of them on the coast. The Hospital stands in the center of a plot on the site of a Carmelite Convent and an ancient pyramid. It features several volumes that Mendelsohn opens or closes, depending on the direction they face; they are designed primarily to provide a view of the sea and fit in with the coastline's profile. The structure accommodating the wards is five stories high and runs perpendicular to the shore (northeast-southwest). It has 250 beds. Each front differs, though they all are highly stressed horizontally; the ones in the northwest and facing the sea have deep loggias that shelter the level below. On the southwest side they are closed, with low horizontal windows shielded by continuous projecting shelves. Round openings over the ward doors favor cool evening ventilation from the west to air the wards. A smaller structure fans out towards the sea. The ground floor has the outpatient clinics, the first has the X-ray department, while the operating sections are on the second level. All face the northwest. These two volumes are linked by two low, arched structures. The one near the sea is deeper and acts as the hospital entrance under a curved canopy carried on circular columns. It contains the reception ward and the main dispensary. The northeast side is totally transparent. Further from the Hospital are three one-story blocks with accommodations for the doctors and nurses. The open spaces between the volumes are landscaped, like all the works in Palestine. Mendelsohn maintained many old trees, contrasting with the white walls; moreover, he had others planted, grouped by fine species. Extra floors and additions have been made.

HAIFA
Ospedale Ramban
Ha Aliyya ha Sheniiya

13

1937/1939

Progetto per una scuola d'artigianato a Jagur

La scuola, nella pianura a est di Haifa, era destinata alla formazione artigianale di giovani profughi dalla Germania e dall'Austria. Lo schema planivolumetrico prevedeva corpi di fabbrica bassi e allungati, accoppiati, a una falda, con finestre a nastro, per le officine artigianali; tre stecche parallele di tre piani, due delle quali collegate in quota, con copertura a terrazzo e aperture circolari, per gli alloggi di 250 ragazzi; piscina e campi sportivi all'aperto.

Envisioned Craft School, Jagur

The school, on the plain east of Haifa, was supposed to train young refugees from Germany and Austria as artisans. Three long, low units were projected; they were joined to a shed, with ribbon windows, for the craft workshops. Three parallel, long narrow buildings were to house 250 boys; two are linked above ground. Roof terraces and circular openings, a swimming pool and playing fields were envisaged.



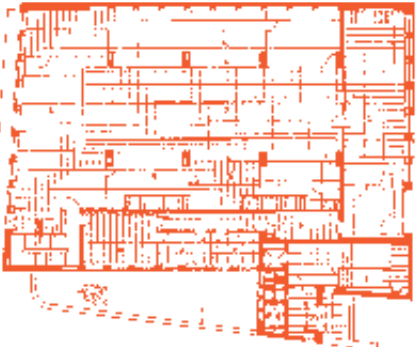
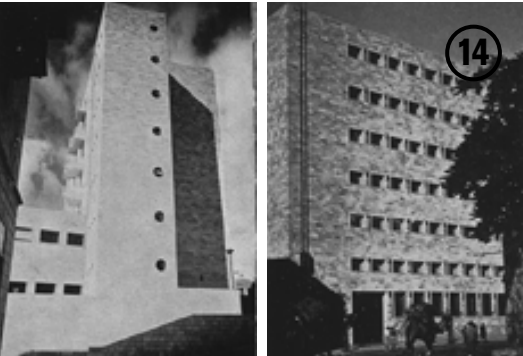
località Jagur
tra la strada principale e la ferrovia

14

1937/1939

Banca Anglo-Palestinese a Gerusalemme

La composizione dei volumi sottolinea il dislivello di cinque metri tra le due strade che li serrano. Su Jaffa Road è collocato un corpo per uffici di sette piani, rivestito in pietra calcarea locale di colore giallo chiaro. La pianta è costruita attorno al salone delle transazioni: il disegno del salone, uno spazio rettangolare circondato dagli sportelli degli impiegati e illuminato dall'alto, è classico e controllato: il pavimento a strisce chiare e scure è in quarzite e marmo rosa di Gerusalemme; il rivestimento delle pareti è in marmo giallino del Carmelo, le colonne e i banchi sotto gli sportelli sono in marmo nero Potor Français.



Anglo-Palestinian Bank, Jerusalem

The massing underscores the five-meter difference in level between the two streets that grip it. On Jaffa Road is an seven-story office block; it is clad in pale-yellow local limestone. The plan centers on the business hall. The hall is rectangular, surrounded by the tellers' windows and lit from above; thus it is classic and controlled. The light and dark stripes of the flooring are in quartzite and pink Jerusalem marble; the walls are faced in light-yellow Mount Carmel marble. The columns and counters under the windows are in black Potor Français marble.



GERUSALEMME
Jaffa Road
Storrs Avenue

15

1939/1941

Laboratori di ricerca e officine Daniel Wolf a Rehovot

coll. Hans J. Schiller

Di un planivolumetrico più articolato per una parte dell'Istituto per la chimica applicata Weizmann, vengono realizzati la sala macchine e alcuni edifici bassi paralleli a questa. La sala macchine è un capannone in cemento armato con volta parabolica nervata, con una striscia longitudinale di aperture sui fianchi per l'illuminazione e aperture sul colmo per la ventilazione. Tra le palazzine a due piani dei laboratori sperimentali e l'impianto per la fermentazione sono allineate sotto una lunga tettoia le officine e il portico del garage.

Daniel Wolf Research Laboratory and Workshop, Rehovot

with Hans J. Schiller



Mendelsohn devised a scheme for the Weizmann Applied Chemistry Institute. The engine-room and some low buildings parallel to it were erected. The engine-room is a reinforced concrete shed with a ribbed, parabolic vault; there is a lengthwise strip of openings on the sides for illumination, besides ventilation openings at the top. The two-story experimental labs are located at the end and the fermentation system is situated at the entrance; between them are the workshops and the garage, under a long canopy.

REHOVOT
Weizmann Institute of Science
Ha Nassi HaRishon St.

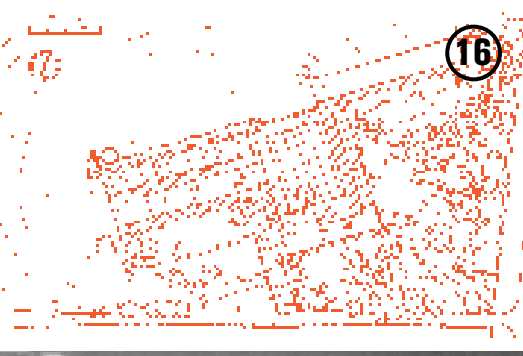
16

1939/1941

Università Agraria di Rehovot

coll. Hans J. Schiller

L'Istituto di agricoltura per la pratica sperimentale dei diplomati che si dedicano alla ricerca applicata nei campi attorno all'Università, ha un aspetto rurale. Tegole in laterizio scuro, pilastri in cemento martellinato, muri rivestiti con intonaco grezzo, sono i caratteri e i materiali del progetto. I tre edifici allungati (due per le aule, con i servizi relativi e i laboratori sperimentali, il terzo per i dormitori) sono paralleli tra loro con orientamento nord est-sud ovest, e definiscono un patio pergolato, in mezzo ad alberi preesistenti.



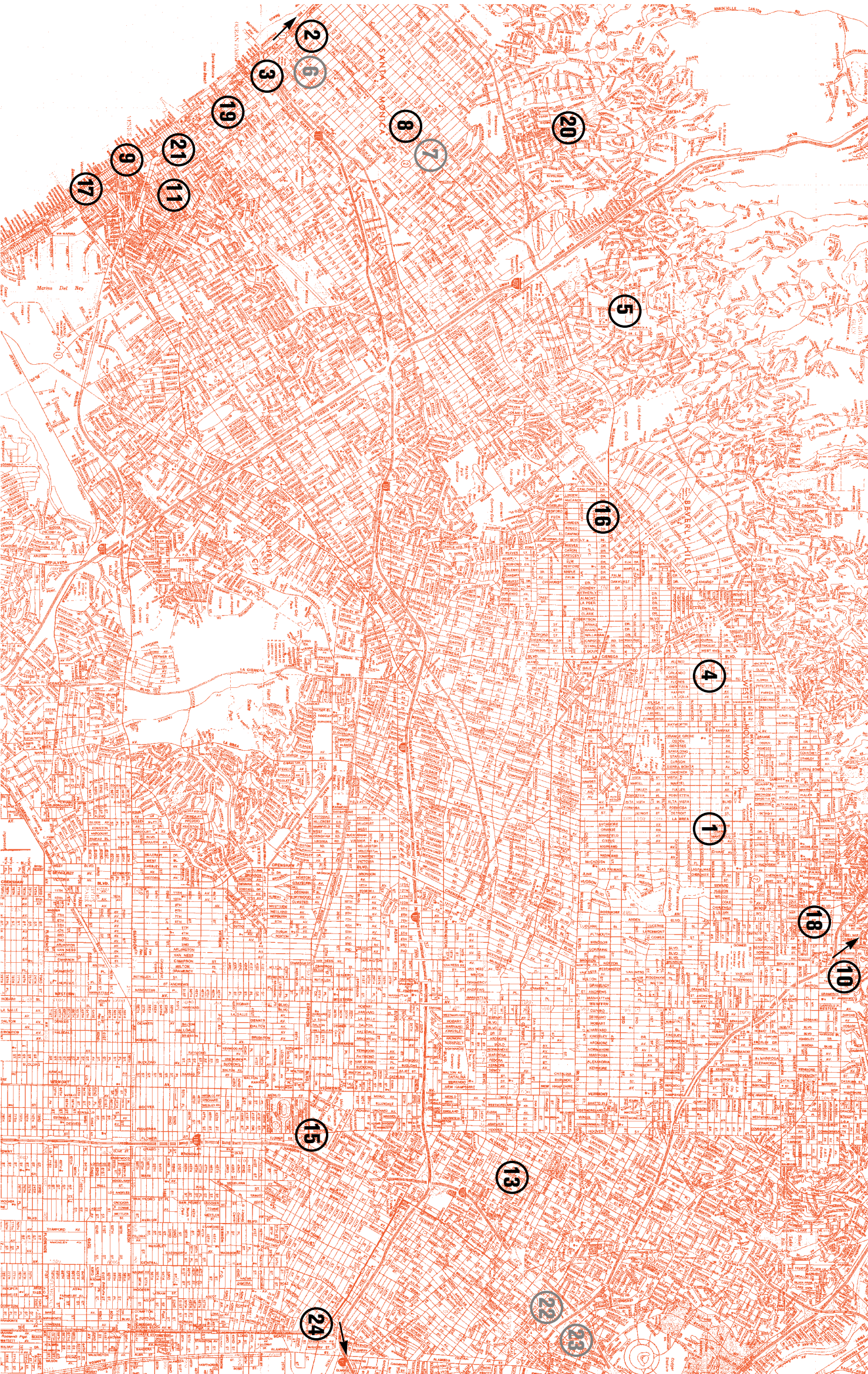
Agricultural University, Rehovot

with Hans J. Schiller

The Department where the undergraduates carry out their applied research in the fields near the University has a rural look. The scheme's materials are dark roofing tiles, hammered concrete columns and rough plastered walls. The three long buildings are parallel: two contain the classrooms, the services and the labs, while the third is a dormitory. They are oriented northeast-southwest and generate a patio with pergola, amid preexisting trees.



REHOVOT
College Drive
strada principale
tra Ramleh e Gaza



GEHRY E LOS ANGELES / GEHRY'S LOS ANGELES

Gehry e Los Angeles

La visita degli edifici progettati da Frank O. Gehry nell'area della città di Los Angeles è, oggi, una delle esperienze più emozionanti. Osservare, entrare, vivere le residenze, i musei, gli uffici ed i “semplici” spazi commerciali significa passare il confine di un mondo nuovo, solo apparentemente lontano. Il rigore dell'impianto progettuale, l'attenzione per i processi costruttivi e lo studio dell'impatto dei materiali, rilevano una meticolosità che ha il carattere della ricerca scientifica che, per mezzo di una tecnologia subordinata alle esigenze della composizione, lascia ben poco posto all'improvvisazione. Prodotto finale di un lungo ed articolato percorso interiore, all'interno del quale si uniscono riferimenti alle avanguardie storiche, esperienza del vernacolo e ricerca personale, i progetti di Gehry sono il risultato di una costruzione linguistica fuori dal codice tradizionale. Le sue opere, vicine allo spirito di “frontiera” tipico della storia statunitense, fondano una lingua franca la cui espressività trasforma in architetture i sogni e le fantasie dell'attuale condizione culturale. Gehry, annullando la staticità delle relazioni vigenti fra forma e funzione, crea un metodo dalle molte facce in cui le pareti “mute”, demarcazioni ormai senza significato - perché troppi ne hanno avuto - urlano senza teoricismi o metafore sottese, la loro presenza. La sua opera, vicina per tono e cadenza al racconto letterario, costruisce un meccanismo narrativo in cui trovano spazio anche le voci di secondo piano, gli attori comprimari, riuscendo a stabilire con l'osservatore un contatto nuovo che dissolve, con la forza e l'originalità dell'invenzione, la brutalità della scena urbana.

Gioia Gattamorta, Luca Rivalta

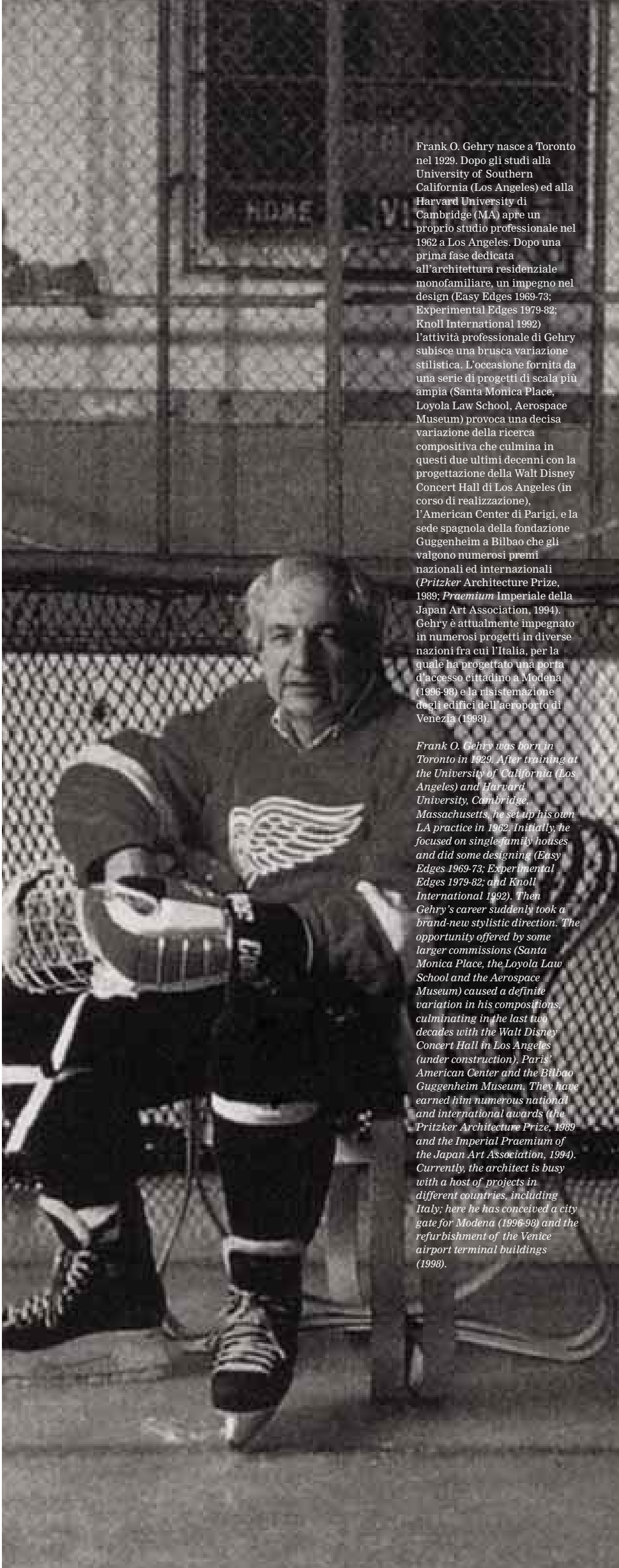
Gehry's Los Angeles

Today a visit to the buildings designed by Frank O. Gehry in the Los Angeles area is one of the most thrilling things imaginable. Observe, enter and live the houses, museums, offices and the “simple” commercial premises signifies crossing the border into a new world, which is only apparently distant. The rigor of the design, the attention paid to the constructional processes and the study of the impact of the materials reveal a meticulous approach; it is like scientific research which, by means of a technology harnessed by the composition's needs, leaves precious little room for improvisation. Gehry's schemes are the end product of a long, complex interior path, where references to the Modernist avant-garde, the vernacular and his personal creativity join. The California architect's designs are the outcome of a linguistic construction lying outside the traditional canons. His works, near to the “frontier” spirit typical of American history, establish a free language whose expressiveness transforms the dreams and fantasies of the contemporary cultural condition into buildings. By cancelling the staticness of the current relations between form and function, Gehry creates a multifaceted method; the “mute” walls, now meaningless boundaries because they have had too many, yell their presence without theory or implicit metaphors. His work, whose tone and rhythm is like a literary tale, constructs a narrative mechanism in which even the secondary elements come out. The supporting cast succeeds in establishing a fresh contact with the viewer which dissolves the brutality of the urban scene by the creation's strength and originality.

Gioia Gattamorta, Luca Rivalta

Bibliografia essenziale/fonti delle illustrazioni: G. Celant, M. Andrews, *Frank O. Gehry Buildings and Projects*, Rizzoli International, New York 1985; M. Zardini, *America come contesto*, Quaderni di Lotus n. 20, Electa, Milano 1994; G. Gattamorta, L. Rivalta, *Sogni di una metropoli, percorsi di architettura a Los Angeles*, Alinea, Firenze, 1997; A. Saggio, *Frank O. Gehry, Architetture residuali*, Testo & Immagine, Torino, 1997; F. Dal Co, K.W. Forster, H. S. Arnold, *Frank O. Gehry Tutte le opere*, Electa, Milano, 1998. Opere non presenti nell'itinerario: Benson House, 23638 Clover Trail (Calabasas); Cabrillo Marine Museum, 3720 Stephen White Drive, (San Pedro); Disney Ice, 300 West Lincoln Avenue (Anaheim); Geffen Contemporary at MoCA 152 N. Central Avenue (Japantown); Hollywood Bowl 2301 North Highland Avenue (Hollywood); ICS/ERF U.C. Irvine, University of California at Irvine (Irvine); Kellerman Residence, 7944 Woodrow Wilson, (Los Angeles); Rebecca's Restaurant, 2025 Pacific Avenue, (Venice); Sirmal Peterson House 790 Calle Arroyo (Thousand Oaks, Highway 101 North).

Suggested bibliography/sources: G. Celant and M. Andrews, *Frank O. Gehry Buildings and Projects*, Rizzoli International, New York 1985; M. Zardini, *America come contesto*, *Quaderni di Lotus N° 20*, Electa, Milan 1994; G. Gattamorta and L. Rivalta, *Sogni di una metropoli, percorsi di architettura a Los Angeles*, Alinea, Florence 1997; A. Saggio, *Frank O. Gehry, architetture residuali*, *Testo ed Immagine*, Turin 1997; F. Dal Co, K.W. Forster, H. S. Arnold, *Frank O. Gehry Tutte le opere*, Electa, Milano, 1998. Works not included in the itinerary: Benson House, 23638 Clover Trail (Calabasas); Cabrillo Marine Museum, 3720 Stephen White Drive (San Pedro); Disney Ice, 300 West Lincoln Avenue (Anaheim); Geffen Contemporary at MoCA, 152 N. Central Avenue (Japantown); Hollywood Bowl, 2301 North Highland Avenue (Hollywood); ICS/ERF U.C. Irvine, University of California at Irvine (Irvine); Kellerman Residence, 7944 Woodrow Wilson (Los Angeles); Rebecca's Restaurant, 2025 Pacific Avenue (Venice); Sirmal Peterson House, 790 Calle Arroyo (Thousand Oaks, Highway 101 North).



Frank O. Gehry nasce a Toronto nel 1929. Dopo gli studi alla University of Southern California (Los Angeles) ed alla Harvard University di Cambridge (MA) apre un proprio studio professionale nel 1962 a Los Angeles. Dopo una prima fase dedicata all'architettura residenziale monofamiliare, un impegno nel design (Easy Edges 1969-73; Experimental Edges 1979-82; Knoll International 1992) l'attività professionale di Gehry subisce una brusca variazione stilistica. L'occasione fornita da una serie di progetti di scala più ampia (Santa Monica Place, Loyola Law School, Aerospace Museum) provoca una decisa variazione della ricerca compositiva che culmina in questi due ultimi decenni con la progettazione della Walt Disney Concert Hall di Los Angeles (in corso di realizzazione), l'American Center di Parigi, e la sede spagnola della fondazione Guggenheim a Bilbao che gli valgono numerosi premi nazionali ed internazionali (Pritzker Architecture Prize, 1989; *Praemium* Imperiale della Japan Art Association, 1994). Gehry è attualmente impegnato in numerosi progetti in diverse nazioni fra cui l'Italia, per la quale ha progettato una porta d'accesso cittadino a Modena (1996-98) e la risistemazione degli edifici dell'aeroporto di Venezia (1998).

Frank O. Gehry was born in Toronto in 1929. After training at the University of California (Los Angeles) and Harvard University, Cambridge, Massachusetts, he set up his own LA practice in 1962. Initially, he focused on single-family houses and did some designing (Easy Edges 1969-73; Experimental Edges 1979-82; and Knoll International 1992). Then Gehry's career suddenly took a brand-new stylistic direction. The opportunity offered by some larger commissions (Santa Monica Place, the Loyola Law School and the Aerospace Museum) caused a definite variation in his compositions, culminating in the last two decades with the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles (under construction), Paris' American Center and the Bilbao Guggenheim Museum. They have earned him numerous national and international awards (the Pritzker Architecture Prize, 1989 and the Imperial Praemium of the Japan Art Association, 1994). Currently, the architect is busy with a host of projects in different countries, including Italy; here he has conceived a city gate for Modena (1996-98) and the refurbishment of the Venice airport terminal buildings (1998).



1

1964

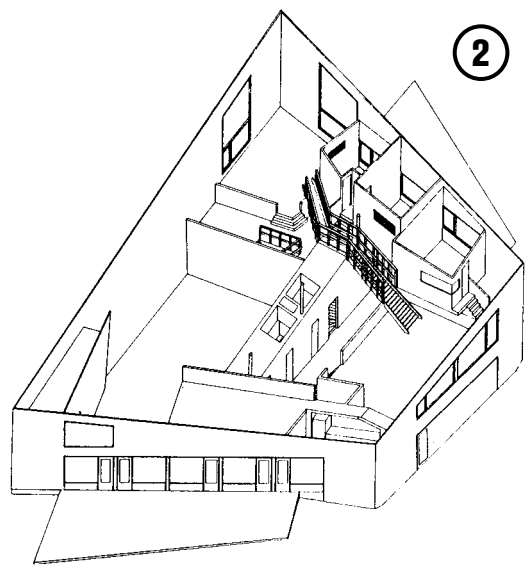
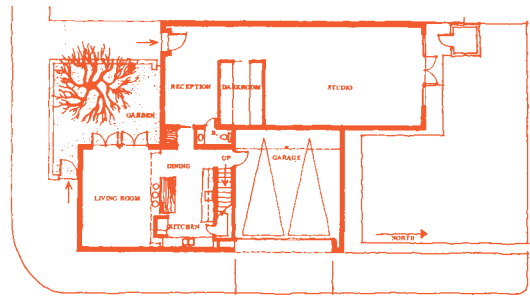
Danziger Studio

Il senso introspettivo e la volontà di costruire una sorta di fortezza contro il caos metropolitano eliminano le aperture sulla strada, eccetto lo stretto corridoio d'entrata allo studio e lo scavo del portone del garage. I lucernari della camera da letto e dello studio fuoriescono dalla copertura come due occhi indiscreti affacciati sulla città. Planimetricamente l'edificio si articola in due rettangoli. Quello destinato allo studio è organizzato come un *open space* affacciato sull'area retrostante con un'apertura di tipo industriale. L'altro, ospita la residenza distribuita su due livelli con al piano terra la zona giorno aperta su una piccola corte.

Danziger Studio

The introspective nature and the desire to construct a kind of fortress against the metropolitan chaos eliminate the street-side openings. The only exceptions are the narrow studio entrance corridor and the garage door. The bedroom and studio skylights protrude from the roof like a pair of prying eyes overlooking the city. The plan features two rectangles. The one containing the studio is configured as an open plan looking over the back through an industrial window. The other rectangle with the dwelling is on two levels; the ground floor living area opens onto a small courtyard.

Central Hollywood
7001 Melrose Avenue
Sycamore Avenue



2

1971

Davis Studio, Residence

L'edificio impostato su di una pianta a figura trapezoidale, trova nella configurazione volumetrica la sua caratteristica principale. Lo spazio, definito da un unico ambito aperto diviso da poche e semplici figure geometriche contenenti i servizi, prende corpo in una forma dall'aspetto irregolare, costruita sulla diversa altezza degli spigoli. L'insieme disegna un edificio di grande impatto che riesce, nonostante la scala ridotta e l'impiego di materiali inorganici (lamiera ondulata per gli esterni), ad aprire un dialogo interessante con la naturalità del paesaggio circostante.

Davis Studio House

The building has a trapezoidal plan and its main attribute is the massing. The space is defined by a single large, open environment divided by a few, simple geometric forms accommodating the services. Its form appears irregular, featuring edges of differing heights. On the whole, the building is outstanding; despite its smallness and the use of inorganic materials (corrugated sheet metal on the exterior) the structure succeeds in relating in an interesting fashion to the natural setting.

Malibu
29715 Cuthbert Road



3

1973/1980

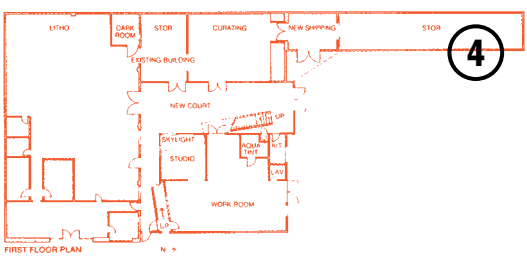
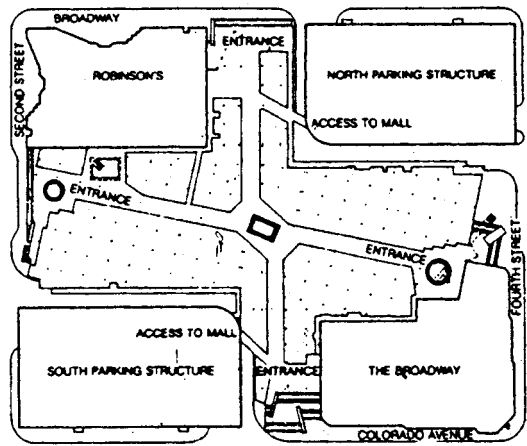
Santa Monica Place

La direzione est-ovest, dettata dalla presenza dell'oceano e dallo storico *pier* della città, distribuisce i due edifici commerciali posti uno di fronte all'altro e bloccati da due autosilos. Le facciate intonacate ed omogenee dei magazzini si contrappongono all'immagine rarefatta dei parcheggi schermati da una gabbia in rete metallica. La presenza del *billboard*, vernacolo del paesaggio angeleno, ritorna nella facciata su Colorado Avenue occupata dalla scritta "SANTA MONICA PLACE". Le entrate al *mall* rompono la parete in terrazzi ed affacci.

Santa Monica Place

The east-west direction was picked because of the ocean and the city's historic pier; the two commercial structures face each other and have two tower garages at the ends. The homogeneous plastered facades of the shops contrast with the rarified image of the parking garages enclosed by a metal screen. The presence of the billboard, part of LA's vernacular landscape, returns to the Colorado Avenue front bearing the writing "SANTA MONICA PLACE". The mall entrances break up the wall into terraces and overlooks.

Santa Monica
315 Broadway



4

1976

Gemini G.E.L. Gallery

Risultato di un progetto d'integrazione fra ristrutturazione e nuova costruzione, la galleria d'arti grafiche Gemini evidenzia l'interesse di Gehry per lo studio della costruzione e della percezione dello spazio. L'evoluzione esterna, quasi una citazione del Danziger Studio, dominata dalla precisione e dalla secchezza della geometria dei volumi, si apre internamente attraverso inclinazioni, disassamenti e sfondamenti inaspettati, alla definizione di uno spazio in divenire che scardina tutti gli usuali meccanismi percettivi.

Gemini G.E.L. Gallery

A blend of refurbishment and new building, the Gemini Graphic Arts Gallery stresses Gehry's interest in studying construction and perceiving space. The exterior, harking back to the Danziger Studio, is dominated by the preciseness and clean-cut nature of the volumes' forms. The interior contains slopes, unalignments and unexpected drops which define a space upsetting all the usual perceptive mechanisms.

West Hollywood
8365 Melrose Avenue



5

1976

Student Placement and Carrer Planning Center

Questo complesso amministrativo, descritto da Gehry come una "scultura architettonica" vede la sua caratteristica principale nell'articolazione volumetrica delle funzioni. L'edificio organizzato secondo una composizione stereometrica basata sulla relazione pieno/vuoto si colloca in un momento di passaggio dell'evoluzione compositiva di Gehry. Brutalismo e Post-International Style, si mescolano per disegnare un edificio che si configura come una presenza "materica" all'interno del campus.

Student Placement and Carrer Planning Center

The main trait of this administration complex, described by Gehry as an "architectural sculpture," is the articulated massing of the functions. The building is configured according to a stereometric composition based on the solid-to-void ratio and marks an intermediate point in Gehry's compositional evolution. Brutalism and Post-International Style merge to create a structure that represents a material presence on the campus.

Campus UCLA



6

1978

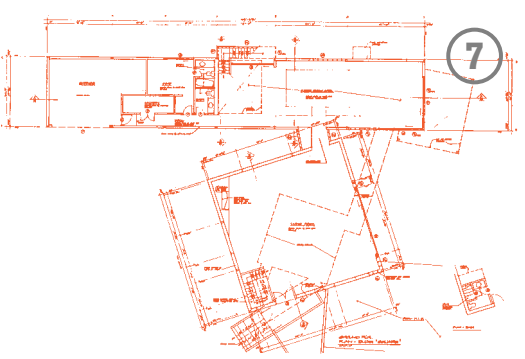
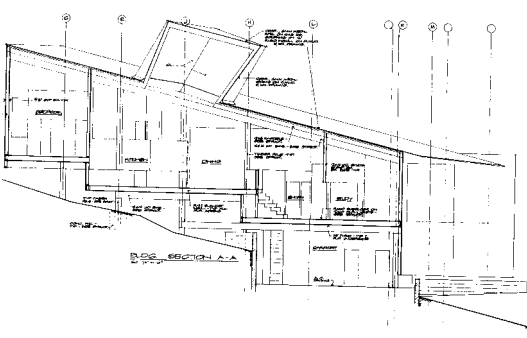
Progetto della Wagner House

Evoluzione dello studio sulla forma e sulla modificazione della percezione prospettica avviato dallo studio per Ron Davis, il progetto della Wagner House si colloca come una preziosa testimonianza delle possibilità aperte dalla ricerca linguistica di Gehry nelle relazioni fra architettura e contesto. Prendendo spunto dall'inclinazione della superficie del lotto, l'edificio si imposta su di una costruzione geometrica che regola sulla linea inclinata della copertura dà origine ad un figura dinamica di grande potenza espressiva.

Projected Wagner House

The Wagner House is a development of the study of the form and modification of perspective perception kicked off in the Ron Davis Studio House. It bears witness to the potential opened by Gehry's linguistic experiments in the relationship between the building and the setting. Since the lot slopes, the structure is a geometric construction whose slanted roof generates a very expressive dynamic figure.

Malibu



7

1978

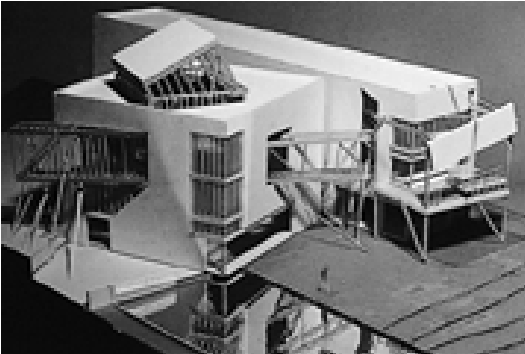
Progetto della Familian House

"Noi preferiamo gli edifici in costruzione a quelli conclusi [...] La struttura, lo scheletro, è molto più poetica dell'oggetto finito". Prendendo spunto dal processo costruttivo del Balloon Frame "che tutto permette", Gehry propone per questa residenza, pura palestra sperimentale, un linguaggio articolato che genera una sensazione di "non finito". La dichiarazione della struttura, il metodo di giustapposizione delle geometrie, le rotazioni ed i disassamenti disegnano l'immagine di un edificio in divenire che rivendica, nelle distorsioni e negli sfondamenti, la forza pura dell'espressione della forma.

Projected Familian House

"We all like buildings in construction better than we do finished [...] The structure is always so much more poetic than the finished building." Inspired by the balloon frame "that allows everything," Gehry envisaged for this house—a pure test bed—an articulated language engendering an "unfinished" sensation. The statement of the structure, the method of juxtaposing the forms and the rotations and unalignments create the image of a building taking shape whose distortions and breakthroughs lay claim to the pure power of the expression of the form.

Santa Monica



8

1978

Gehry House

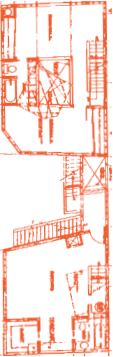
Il superamento e la rottura della scatola muraria lasciano il posto, in questo progetto, a nuove forme espressive. La volontà di aprire una nuova porta all'architettura induce Gehry a non demolire il cottage esistente forzandolo ad un'evoluzione. Il nuovo guscio, in materiale povero racchiude la casa su tre lati lasciandone intatta l'immagine originaria. Le aperture s'inclinano seguendo gli angoli che i raggi del sole assumono in quella particolare posizione e creano una nuova spazialità interna riproponendo l'imprevedibilità e la variabilità del mondo contemporaneo.

Gehry House

In this scheme the surpassing and destruction of the box of walls are replaced by novel expressive forms. The desire to break fresh ground in architecture led Gehry not to raze the existing cottage and to force it to evolve, instead. The new shell in inexpensive material encloses the house on three sides, leaving the original image intact. The windows are tilted to match the sun's rays in that position and generate a new interior spatiality by offering the unexpectedness and variability of the contemporary world.

Santa Monica
Washington Avenue
22nd Street





9

1980

Spiller House

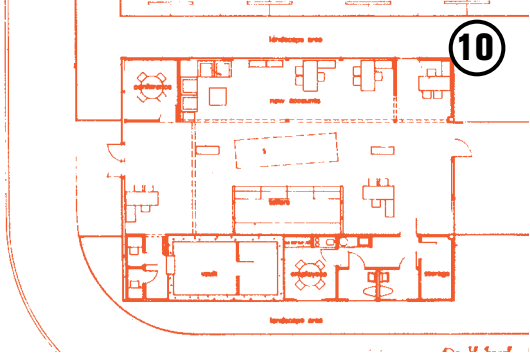
La Spiller House, prima di una serie di tre residenze realizzate nell'area di Venice, rappresenta l'ideale completamento della ricerca avviata dalla Davis e proseguita nella Familian. Divisa in due blocchi autonomi, una parte a due piani per gli ospiti ed una padronale a quattro, la residenza si evidenzia come un edificio "ibrido" indefinito, il cui unico interesse sembra essere l'evoluzione del concetto di forma.

Spiller House

The Spiller House, the first of three homes to be erected in the Venice area, represents the complement to the experiments undertaken in the Davis House and continued in the projected Familian House. Divided into two separate blocks, two stories for the guests and four for the owners, the dwelling stands out as an indefinite, "cross" building. Its sole interest seems to be the evolution of the concept of form.



Venice
390 Horizon Avenue



10

1980

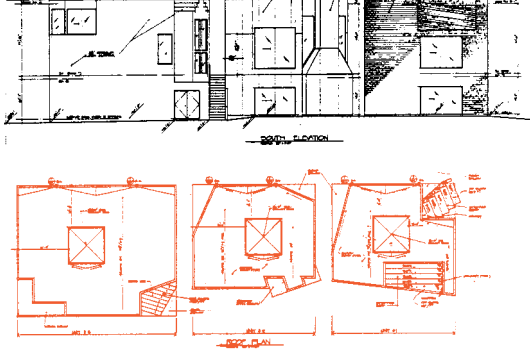
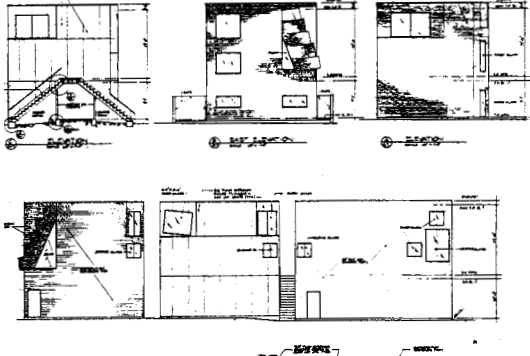
World Saving and Loan

La sede della World Savings Bank rappresenta per Gehry il pretesto per esplorare il terreno della pura ricerca linguistica. Giocando dialetticamente fra razionalismo e simbolismo della rappresentazione della funzione, Gehry disegna un edificio che è una via di mezzo fra il *Billboard* e la realizzazione edilizia. Definito da due affacci contrapposti, legati fra loro da un parallelepipedo orizzontale, il vero edificio, la filiale della banca trova nella "facciata", disegnata su di un'illusoria costruzione prospettica e ridotta, sul retro, ad un pannello, la forza di diventare un punto di riferimento della strada.

World Savings and Loan

The World Savings and Loan Branch offered Gehry a pretext for exploring the land of pure linguistic experiment. Playing dialectically between rationalism and symbolism of the representation of the function, Gehry designed a building lying midway between billboard and construction. With two opposing fronts tied by a horizontal rectangular volume, the true bank branch building has the "facade" designed on an illusory perspective structure reduced to a mere panel in the rear; this makes it powerful enough to be a focus for the street.

North Hollywood/Toluca Lake
10064 Riverside Drive
Mariota Avenue



11

1981

Indiana Avenue House

Composta di tre blocchi funzionalmente indipendenti, trattati con materiali diversi (legno, intonaco ed asfalto isolante), questa residenza è una sottile esercitazione sulle relazioni fra funzione e forma. Una scala, un camino ed una *bay-window oversized*, elevandosi a volumi architettonici, sviluppano un diverso rapporto con l'osservatore che, per mezzo della nuova dimensione, riacquista il senso della presenza di elementi la cui coscienza è stata cancellata dalla quotidianità di un uso che ha tolto a queste forme il loro significato intrinseco.

Indiana Avenue House

This dwelling consists in three functionally autonomous blocks treated with different materials (wood, plaster and insulating asphalt). It is a subtle exercise on the relationships between function and form. A stairs, fireplace and an oversized bay-window are raised to architectural volumes, developing a different relation to the observer. By means of the new dimension, he or she reacquires the sense of the presence of elements whose consciousness has been wiped out by the everyday usage that has deprived these forms of their intrinsic meaning.

Venice
326 Indiana Avenue



12

1981

Progetto della Smith House

La Smith House, proposta d'ampliamento di un edificio realizzato da Gehry nel 1959, è uno dei primi progetti in cui è indagata la scomposizione della scatola architettonica. Prendendo spunto dalle esperienze di Wright, Gehry opera uno smontaggio totale dell'edificio. Regolato da una composizione geometrica impostata su due assi di riferimento, l'ampliamento prende corpo attraverso la definizione di solidi autonomi, autoconclusi, la cui giustapposizione determina l'articolazione dell'immagine finale.

Projected Smith House

The Smith House, envisioned extension of a building erected by Gehry in 1959, is one of the first schemes in which the architectural box is broken up. Leaning on Wright's designs, Gehry totally disassembles the building. Controlled by a two-axis geometric composition, the extension takes shape through the definition of independent solids whose juxtaposition determines the articulation of the final image.

Brentwood



13

1981/1991

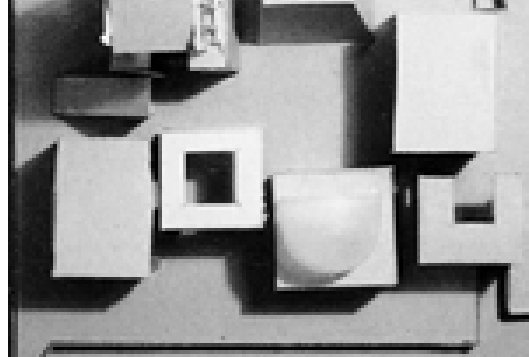
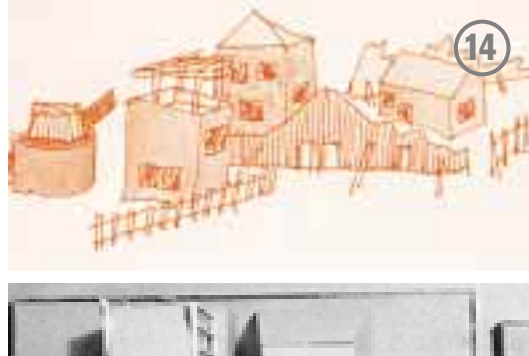
Loyola University Law School

La riproposizione di un'ipotetica *Main Street* distribuisce gli edifici che si collocano ricordando la cultura orientale del giardino Zen, creando situazioni e scorci sempre diversi. La monumentalità classica del pronao della Court House e del colonnato dell'edificio scolastico a sud è smitizzata dall'uso di materiali poveri. La regolarità del Burns Building è spezzata dalla scala principale che, salendo secondo un'angolazione estranea all'andamento del Campus, s'intreccia con la parete creando affacci e sbalzi sull'area del Foro.

Loyola University Law School

The layout of the buildings echoes a Main Street; they recall the Oriental culture of Zen gardens, creating ever differing situations and views. The Classical monumentality of the Courthouse pronaos and the colonnade of the southern school building is belied by the use of inexpensive materials. The regularity of the Burns Building is breached by the main stairs; by rising at an angle that differs from the campus layout it interweaves with the wall, creating cantilevers and spots overlooking the forum.

MacArthur Park East
1441 West Olympic Boulevard



14

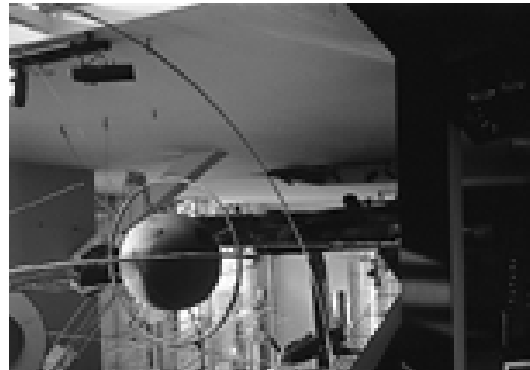
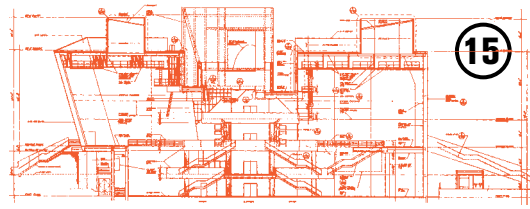
1982

Progetto della Tract House

Proseguendo lungo la strada aperta dall'ampliamento della Smith House, Gehry disegna, con l'impiego di una griglia di nove quadrati, un'esplosione di forme che porta la residenza verso un nuovo codice figurativo. Lo studio dei diversi spazi residenziali diventa il pretesto per un'analisi articolata, il cui obiettivo non è caricare simbolicamente la ricerca linguistica, ma riportare l'architettura al ruolo originario di modellatrice ed aggregatrice di forme.

Projected Tract House

Following the trail blazed by the envisaged Smith House extension Gehry designed a burst of forms; a nine-square grid was utilized to drive the dwelling towards a novel figurative code. The study of the various residential spaces became the pretext for a complex analysis, whose goal was to bring architecture back to its original role of shaping and aggregating forms, rather than loading the language with symbols.



15

1982/1984

California Aerospace Museum

Il museo si articola nella composizione di due volumi uniti da una parete trasparente che protegge la sfera metallica dell'entrata. Il primo edificio, un poligono irregolare a sette facce rivestite con pannelli metallici, è sfalsato rispetto alla base e cresce svasandosi man mano che sale. Dalla parte opposta una massa più regolare, intonacata di bianco, definisce il secondo blocco sormontato da un lucernario cruciforme che fuoriesce dalla copertura. Un aereo, seguendo la rotta di un'improbabile acrobazia, si appende alla facciata attraverso un braccio metallico.

California Aerospace Museum

The museum consists in two volumes joined by a transparent wall protecting the metal sphere of the entrance. The first building, an irregular seven-sided polygon clad in metal panels, is staggered with respect to the base and widens as it rises. The second block is more regular and finished in white plaster; it is capped by a cross-shaped skylight that protrudes from the roof. A plane, following the path of some unlikely stunt, hangs over the facade from a metal arm.

Exposition Park
Menlo Avenue,
South Figueroa Street,
Exposition Boulevard,
Martin Luther King Jr. Blvd



16

1982/1984

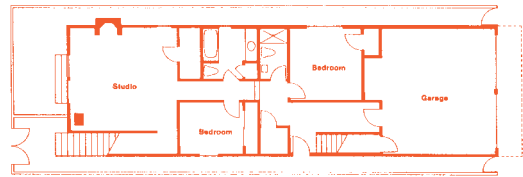
Wosk Residence

La Wosk Residence identifica un passaggio importante della crescita del linguaggio compositivo di Gehry. Prendendo spunto dall'eterogeneità formale di Beverly Hills, la residenza, risultato di una ricca fioritura di figure geometriche, porta l'indagine della relazione forma-funzione a rileggere la complessità e l'articolazione del paesaggio urbano circostante. La vicinanza di riferimenti stilistici diversi, espressione tipica del paesaggio circostante, diventa lo spunto critico per sottolineare la varietà della condizione dello spazio urbano.

Wosk Residence

The Wosk Residence marks a cardinal moment in the growth of Gehry's compositional language. Inspired by the formal heterogeneousness of Beverly Hills, the house leads the examination of the relationship between form and function to reread the complexity and articulation of the surrounding urban landscape. This building is the product of a rich blossoming of geometric figures. The nearness of diverse stylistic references, typical of the surrounding landscape, is the critical insight to underscore the variety of the urban space.

Beverly Hills
440 South Roxbury Drive



1983

Norton House

L'abitazione, realizzata in uno stretto lotto affacciato sulla spiaggia, si manifesta con una serie di parallelepipedi d'altezza diversa, dislocati su tre piani e legati da scale e terrazze che permettendo uno scambio continuo interno/esterno. Gli spazi interni, articolati in doppi volumi, sono illuminati dall'alto. Il rivestimento esterno in piastrelle di ceramica colorate rende la composizione simile ad una scultura etnica. Sul fronte una torretta osservatorio, ricordo delle postazioni di salvataggio californiane, permette di vivere intensamente la presenza dell'Oceano.

Norton House

This home, standing on a narrow beach plot, is a series of rectangular volumes of differing height; there are three levels linked by stairs and terraces. This permits a continuous exchange between inside and out. The interior spaces, with double volumes, are illuminated from above. The exterior cladding in colored ceramic tiles makes the composition resemble an ethnic sculpture. An observation tower on the front recalls the California rescue stations and allows you to feel the ocean's presence intensely.

Venice
2509 Ocean Front
25th Street



1983/1986

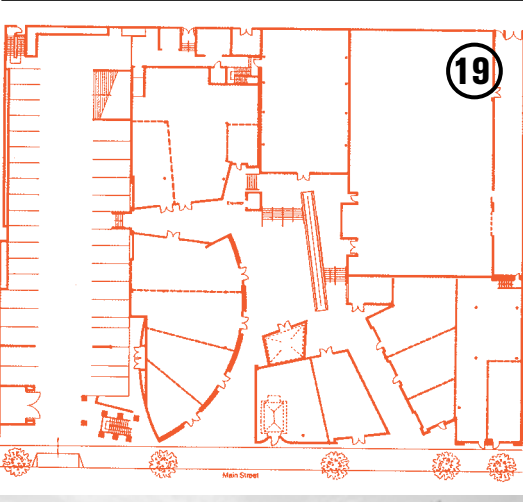
Frances Goldwin Hollywood Library

Situata nelle immediate vicinanze di una delle icone di Los Angeles, l'Hollywood Boulevard, la biblioteca rappresenta un momento di pausa della ricerca linguistica di Gehry. La simmetria dell'impianto planimetrico e la stereometricità della composizione volumetrica, restituiscono l'immagine di un edificio espressivamente bloccato, se lo paragoniamo alle evoluzioni precedenti. Evoluzione del sistema compositivo utilizzato nell'edificio amministrativo del campus della UCLA, la biblioteca ha nel rapporto pieno/vuoto la sua caratteristica principale.

Frances Goldwin Hollywood Library

Located in the vicinity of one of Los Angeles' landmarks—Hollywood Boulevard—the library represents a pause in Gehry's linguistic experiments. The symmetry of the plan and the stereometric massing give the impression of a building whose expressive evolution has halted, compared with the previous schemes. A development of the compositional system employed in the UCLA Administration Building, the library's principal attribute is the solid-to-void ratio

Hollywood
1623 Ivar Avenue



1984/1988

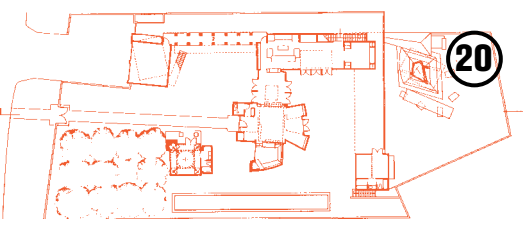
Edgemar Development

Due passaggi, uno definito dalla curva dell'edificio ad ovest e l'altro in angolo, introducono alla corte centrale del complesso che raccoglie un museo, i negozi, un ristorante ed un parcheggio ipogeo. Gehry, per mantenere intatta l'urbanità propria di una qualsiasi *Main Street*, scarta l'ipotesi di un edificio compatto in favore di una frantumazione che sottolinea la singolarità di ogni funzione. Il diverso trattamento delle superfici trasforma i singoli blocchi in vere e proprie sculture architettoniche. Tre torri trasparenti segnalano la presenza della fabbrica diventando segni sul territorio.

Edgemar Development

Two passages, one generated by the curve of the western structure and the other in a corner, lead to the central courtyard of the complex. It contains a museum, shops, a restaurant and underground parking. In order to maintain all the urbanity characteristic of any Main Street, Gehry opted for a fragmented building stressing the singularity of each function, rather than a compact one. The diverse surface treatment transforms the individual blocks into true architectural sculptures. Three transparent towers mark the development's position, becoming large-scale signs.

Santa Monica
2415-2437 Main Street



1986/1989

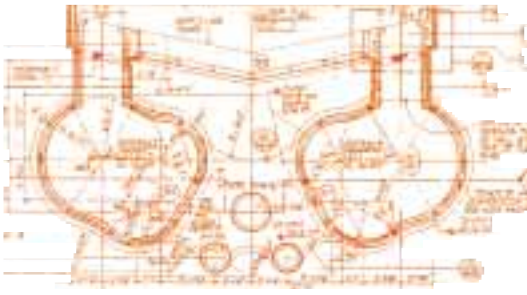
Schnabel House

La casa Schnabel si può interpretare come un omaggio all'architettura di Wright. Gehry, rifacendosi alla struttura compositiva della Hollyhook House, costruisce un paesaggio architettonico personale derivato dalla gerarchia delle relazioni fra spazio esterno ed interno, dall'utilizzo di una griglia geometrica di riferimento e dalla creazione di una serie di ordini architettonici. La geometria, impiegata come elemento ordinatore dell'insieme, riassume il tentativo di delineare i limiti della ricerca riunendo, in una continuità altrimenti impossibile, il lavoro di Gehry e quello del Maestro.

Schnabel House

The Schnabel House can be interpreted as an homage to Wright's architecture. Referring to the compositional structure of the Hollyhook House, Gehry constructs a personal architectural landscape; it derives from the relationship of exterior and interior, the use of a geometric reference grid and the creation of some architectural orders. Geometry is utilized to engender the whole, summing up the attempt to outline the limits of the experiment by unifying Gehry's and Wright's work. Otherwise, this continuity would have been impossible.

Bel Air
526 North Carmenlina Avenue



1987/1991

Chiat/Day/Mojo Advertising Agency Building

Un binocolo gigante, opera di Oldenburg e van Bruggen, collega un'immaginaria foresta di alberi in rame con un edificio che rilegge nella superficie curva, nel ritmo delle aperture e nel colore bianco, le linee dello *Streamline* degli anni Trenta. La ricerca espressiva che Gehry imprime al complesso supera la condizione di architettura-simbolo (Programmatic Architecture) per diventare vera e propria opera d'arte. Internamente il binocolo ospita le piccole sale riunioni rese suggestive dai giochi di luce zenitale riflessa sulle superfici plastiche.

Chiat/Day/Mojo Advertising Agency Building

A giant binoculars by Oldenburg and van Bruggen ties an imaginary forest of copper trees to a building whose curved surface, window rhythm and white color echo the streamlining of the 1930s. Gehry goes beyond Programmatic Architecture, making the complex a real artwork. The binoculars house small meeting rooms in which the overhead light reflected on the plastic surfaces is suggestive.

Venice
Main Street, Brooks Avenue,
Clubhouse Avenue



1988/2001

Walt Disney Concert Hall

La dinamicità della massa articolata in un azzardato gioco di volumi, nasconde la forma regolare della sala concerti illuminata da una serie di lucernari. Seguendo l'ormai tipico processo compositivo per addizione e sottrazione della massa l'involucro si plasma e si deforma ospitando le varie funzioni commerciali. Le tensioni delle relazioni urbane si traducono nelle forme concave e convesse dei fronti interrotti da ampie vetrate e terrazzi-giardino.

Walt Disney Concert Hall

The dynamism of the volume broken up by daring massing conceals the regular shape of the concert hall illuminated by skylights. Following the now typical compositional process of adding and subtracting mass, the enclosure is molded and deformed to accommodate the various commercial uses. The tension of the urban relationships translate into the concave and convex fronts interrupted by ample glazing and garden terraces.

Downtown
Grand Avenue
1st Street



1991

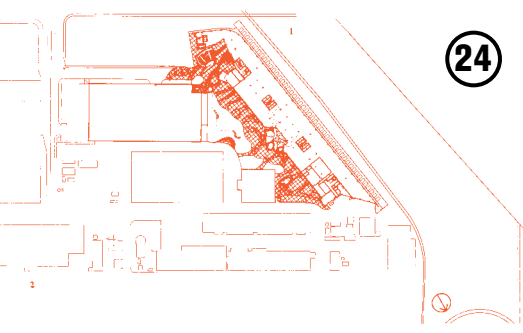
Progetto del Rapid Transit City District

Progetto di concorso per la sistemazione degli uffici della Union Station, questa proposta rappresenta una delle poche costruzioni verticali progettate da Gehry. Tipologicamente fedele agli schemi degli edifici per uffici, l'Headquarters Building vede nell'aggancio a terra e nella parte di raccordo con il piano di copertura gli elementi espressivi più interessanti. La modificazione della parete disegnata sull'andamento della linea curva dà la possibilità all'edificio di raggiungere un'immagine più accattivante che si staglia nell'anomimo del paesaggio circostante.

Projected Rapid Transit City District

This competition submission for the design of the Union Station offices is one of the few vertical structures conceived by Gehry. Typologically faithful to office block designs, the Headquarters Building's most interesting expressive elements are the ground and roof connections. The modification of the wall following a curved line enables the structure to be more attractive and stand out from the dull cityscape.

Downtown
Area Union Station



1995

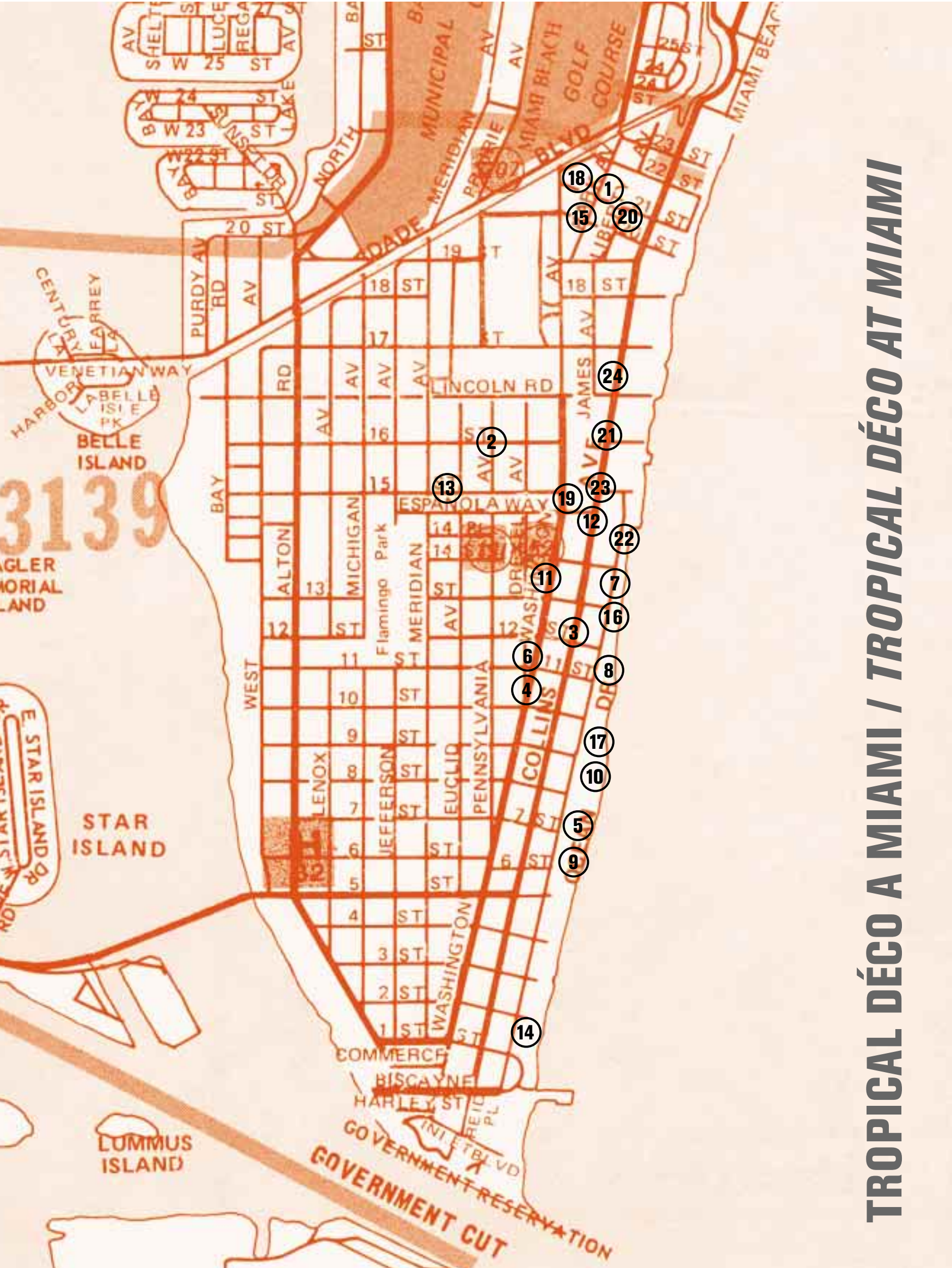
Team Administration Building

La presenza della Santa Ana Freeway suggerisce a Gehry l'orientamento del corpo di fabbrica che si sviluppa in maniera rettilinea per un fronte di 800 piedi. Caratteristica principale della composizione dell'esterno è il diverso trattamento dei prospetti, intonaco sul lato interno e materiale metallico sul lato autostrada. La parte interna trova nell'eccezione formale del trattamento delle entrate e dei corpi di servizio (bar ed auditorium) la forza di dare carattere ad un edificio dal linguaggio neutro.

Team Administration Building

The nearness of the Santa Ana Freeway gave Gehry the idea for the building's orientation; it is straight and 800 feet long. The main exterior feature is the different elevation treatment, plaster on the inner side and metal overlooking the expressway. The unusual formal handling of the entrances and the bar and auditorium is strong enough to give a bland building character.

Anaheim
800 W Ball Road



Tropical Déco a Miami

Miami nasce negli anni '30 come resort turistico creato per quella classe media che ha saputo reagire con determinatezza alla grande depressione del 1929. Una classe, che si nutre del sogno hollywoodiano e della consapevolezza che una nuova epoca si sta affacciando; vuole che nel sud della Florida nasca una città straordinariamente viva che, rifiutando i canoni conservatori delle città del Nord, si apra ai nuovi ritmi del jazz, alle suggestioni astratte del cubismo, al mito futurista della velocità, che si ritrova nelle linee filanti delle automobili e degli aerei del periodo “Streamline”. Il tutto contaminato dal mondo lussureggiante dei Caraibi in cui la presenza dell’oceano e della vegetazione tropicale fa sì che nasca una nuova definizione di Art Nouveau: il Tropical Déco. Consapevolmente effimero, il Tropical Déco gioca con intelligenza sulla finzione per coinvolgere nel sogno le persone. La finzione sta nell’uso dei materiali: nel periodo post-depressione, i progettisti utilizzano materiali di costo limitato per simulare l’apparenza di quelli pregiati. I suoi protagonisti, considerati più come speculatori che architetti, sono stati ignorati dalla storiografia, così come il nucleo storico di Miami, South Beach, dopo la II Guerra Mondiale è stato progressivamente abbandonato. Il fatto di esser un’area poco appetibile e depressa economicamente, paradossalmente ha permesso che questo distretto urbano si sia conservato nella sua unitarietà. Nel frattempo, si è formata una nuova consapevolezza e si sono risvegliati gli interessi degli investitori per una Miami ritornata ad essere la capitale del turismo e la porta privilegiata d’ingresso per i sudamericani; interessi fortemente speculativi ma arginati dalle iniziative del Miami Design Preservation League.

Laura Bossi

Tropical Déco at Miami

Miami was founded in the 1930s as a resort created for the middle class which had been able to react with determination to the Great Depression of 1929. This class cherished the Hollywood dream, convinced that we're on the threshold of a new era; it wanted an extraordinarily lively town in southern Florida, rejecting the conservative canons of the northern cities. So it was open to the new jazz rhythms, the abstract suggestions of Cubism, the Futuristic myth of speed, which was manifested in the flowing lines of the “streamlined” cars and planes. This all was contaminated by the lush Caribbean world, where the ocean and tropical vegetation engendered a new definition of Art Nouveau: Tropical Déco. Consciously ephemeral, Tropical Déco played intelligently with fakery to get people wrapped up in the dream. The materials were phony: in the post-Depression period the architects utilized inexpensive materials to simulate costly ones. Its protagonists, regarded more as speculators than architects, have been ignored by history; likewise, the core of Miami, South Beach, was gradually abandoned after World War II. Being an unappetizing and poor district enabled it, paradoxically, to conserve its unity to an extraordinary degree. In the meantime, a fresh awareness has appeared and the developers are drawn by a city like Miami, the tourism capital again and the gateway for South Americans; these highly speculative schemes were thwarted by the Miami Design Preservation League.

Laura Bossi

Fotografie attuali dell’autrice. Immagini degli scorsi decenni sono tratte dai libri: Laura Cerwinske, *Tropical Deco: the architecture and design of Old Miami Beach*, Rizzoli Publishers (foto di David Kaminsky); Barbara Baer Capitman, *Deco Delights*, E.P. Dutton Publishers, New York (foto di Steven Brooke). Elaborati grafici sono stati gentilmente concessi dalla Preservation Commission del City Hall di Miami. Bibliografia: Friedman Jeannie, *WPA Posters Projects: When Government sponsors art*, Print, luglio-agosto 1971; Bush Donald, *The Streamlined Decade*, George Braziller, 1975; Grief Martin, *Depression Modern: the 30's Style in America*, New York, 1975; Battersby Martin, *The Decorative Twenties*, Macmillan Publishing Co., 1977; Baer Capitman Barbara, *Rediscovery of Art Deco*, American Preservation 1, agosto- settembre 1978; Cerwinske Laura, *Tropical Deco: the architecture and design of Old Miami Beach*, Rizzoli Publ., 1981; “Historic Districts: the Washington Avenue Revitalization Program”, *Progressive Architecture*, 1982; Scott-Brown Denise, “My Miami Beach”, *Interview*, agosto 1986; Root Keith, *Art Deco Guide*, M. P. L. Miami Beach, 1987; Baer Capitman Barbara, *Deco Delights*, E.P. Dutton Pub., New York , 1988. Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l’aiuto di Michael Kinerk, direttore del Miami Design Preservation League, di William Cary, responsabile della Preservation Commission di Miami Beach, di Spencer Tolley e di Shannon M. Mc Cartt che ha eseguito la ricerca dei disegni originali.

The photographs are by the author. The period images are from these books: Laura Cerwinske, Tropical Deco: the Architecture and Design of Old Miami Beach, Rizzoli Publishers (photo by David Kaminsky); Barbara Baer Capitman, Deco Delights, E. P. Dutton Publishers, New York (photo by Steven Brooke), The Preservation Commission of the Miami City Hall kindly allowed us to reproduce the drawings. Bibliography: Friedman Jeanie, “WPA Posters Projects: When Government Sponsors Art”, Print, July-August 1971; Bush Donald, The Streamlined Decade, George Braziller, 1975; Grief Martin, Depression Modern: the 30s Style in America, New York, 1975; Battersby Martin, The Decorative Twenties, Macmillan Publishing Co., 1977; Baer Capitman Barbara, “Rediscovery of Art Deco,” American Preservation N°1, August-September 1978; Cerwinske Laura, Tropical Deco, The Architecture and Design of Old Miami Beach, Rizzoli Publishers, 1981; “Historic Districts: the Washington Avenue Revitalization Program”, Progressive Architecture, 1982; Scott-Brown Denise, “My Miami Beach”, Interview, August 1986; Root Keith, Art Deco Guide, Miami Preservation League, Miami Beach, 1987; Baer Capitman Barbara, Deco Delights, E. P. Dutton Publishers, New York, 1988. We also wish to thank Michael Kinerk, Director of the Miami Design Preservation League, William Cary, Head of the Miami Beach Preservation Commission, plus Spencer Tolley and Shannon M. Mc Cartt who did the archival research for the original drawings.

Il distretto Art Déco di South Beach Miami per circa vent'anni fu trascurato dalle istituzioni pubbliche e private. Nel 1976 nasce per iniziativa di Barbara Baer Capitman la Miami Design Preservation League (MDPL), un ente non-profit per la salvaguardia del quartiere situato nella punta sud di Miami Beach. Il primo passo fu quello di condurre un'accurata ricerca storica per chiedere nel 1979 di includere il distretto nel Registro Nazionale dei Luoghi Storici (National Register of Historic Places). Nel 1980, un progetto di conservazione e di sviluppo fu studiato dallo studio Anderson Nottter Finegold. In parallelo, MDPL istituisce la Miami Beach Development Corporation, un'agenzia non-profit per lo sviluppo economico e culturale dell'area che ha portato a termine con successo una serie di progetti per rivitalizzare Washington Avenue, Lincoln Road e Espagnola Way. Quando nel 1990 muore Barbara Baer Capitman, MDPL ne acquisisce l'archivio e costituisce una biblioteca, un centro di studi e di accoglienza. Nel 1993 la Miami Design Preservation League ha istituito il premio “The Barbara Baer Capitman Awards” per artisti e architetti che lavorano a South Beach. Dal 1976, si è inoltre opposta alla demolizione di numerosi edifici come il Senator, il New Yorker, Revere e Biscaya Hotel e il Chico Lounge.

For about twenty years the Art Déco neighborhood of South Beach Miami was neglected by the public and private institutions. In 1976 Barbara Baer Capitman set up the Miami Design Preservation League (MDPL), a non-profit body to save the district situated at the southern tip of Miami Beach. The first step was to carry out accurate historical studies, so the request could be made in 1979 to include the district in the National Register of Historic Places. In 1980 a conservation and development plan was devised by Anderson Nottter Finegold. At the same time, the MDPL established the Miami Beach Development Corporation, a non-profit agency for the economic and cultural development of the zone; it successfully terminated several projects to revamp Washington Avenue, Lincoln Road and Espagnola Way. When Barbara Baer Capitman died in 1990, the MDPL acquired her archives and established a library, a study and visitors' center. In 1993 the Miami Design Preservation League established the Barbara Baer Capitman Awards for artists and architects who work at South Beach. Moreover, since 1976 the League has opposed the demolition of numerous structures, such as the Senator, the New Yorker, the Revere, the Biscaya Hotels and the Chico Lounge.





1

1930

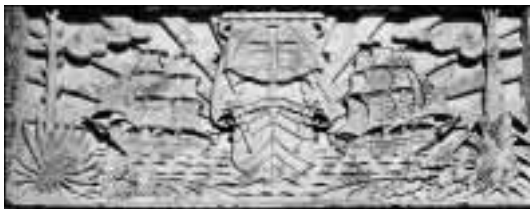
**The Bass Museum
Russell Pancoast**

Posto all'interno del Collins Park, il Bass Museum era originariamente una biblioteca, la Miami Beach Library, che fu donata alla città da John Collins, uno dei padri fondatori. Sia la composizione dei volumi che l'inserimento dei motivi decorativi derivano dal fascino che l'architettura maya esercitò sul movimento Tropical Déco. I tre bassorilievi che identificano l'ingresso furono realizzati dallo scultore Gustav Bohland; i due laterali celebrano alcuni momenti storici della Florida mentre quello centrale riporta l'immagine stilizzata del pellicano.

**Bass Museum
Russell Pancoast**

Located in Collins Park, the Bass Museum initially was a library, the Miami Beach Library donated to the city by John Collins, one of the founding fathers. Both the massing and the insertion of decorations derive from the attraction exerted by Mayan architecture on the Tropical Déco movement. The two bas-reliefs marking the entrance are by the sculptor, Gustav Bohland. The central one has a stylized pelican, while the two at the side celebrate some historic moments in Florida's history.

SOUTH BEACH MIAMI
2121 Park Avenue, Collins Park



2

1935

**Pennsylvania Apartments
Roy France**

Il distretto Art Déco, che occupa l'area di South Beach, costituisce un insieme architettonico nettamente definito. Sviluppato tra gli anni 1930 e 1940 per diventare uno dei più importanti centri turistici degli Stati Uniti, South Beach è caratterizzato dal "Tropical Déco", un linguaggio esuberante composto da una mescola di diversi elementi: il modernismo rivisitato, l'influsso dei Tropici che si riflette nell'uso espressionistico della decorazione e dei colori. Nei Pennsylvania Apartments ritroviamo, accanto ad una geometria fortemente stilizzata di linee passanti in una contrapposizione di colori, l'effetto 'specchio' dei due corpi di fabbrica.

**Pennsylvania Apartments
Roy France**

South Beach's Art Déco district is a clearly defined architectural whole. Developed between the 1930s and 1940s to become one of the United States' leading resorts, South Beach features Tropical Déco, an exuberant language consisting in a medley of diverse elements: revised Modernism and the impact of the Tropics which is exhibited in the Expressionistic use of decorations and colors. The Pennsylvania Apartments have forms highly stylized by through lines in contrasting colors; also, the two units mirror each other.

SOUTH BEACH MIAMI
1533-39/ 1521-31 Pennsylvania Avenue



3

1936

**The Webster Hotel
Henry Hohauser**

L'Hotel Webster fu uno dei primi edifici realizzati da Henry Hohauser dopo essersi trasferito a Miami da New York. Dopo avere conseguito la laurea presso il Pratt Institute di Brooklyn, Hohauser si formò professionalmente sotto l'influsso del movimento moderno nell'epoca dei grandi grattacieli storici della Quarantaduesima Strada. Tra quest'ultimi, il Chrysler rappresentò un momento importante, influenzando Hohauser nell'uso di motivi formali astratti che si rifletteranno nei progetti di Miami. Il Webster Hotel ritrova nella fascia decorativa elementi stilizzati tipici della cultura primitiva maya ed egiziana.

**Webster Hotel
Henry Hohauser**

The Webster Hotel was one of the first buildings erected by Henry Hohauser after he moved from New York to Miami. After being educated at Pratt Institute in Brooklyn, Hohauser trained under the impact of the Modern Movement when the tall 42nd-Street skyscrapers were going up. The Chrysler Building was especially important, influencing Hohauser's use of the formal abstract motifs which were repeated in the Miami schemes. The Webster Hotel's decorative strip features stylized elements of the primitive Mayan and Egyptian cultures.

SOUTH BEACH MIAMI
1220 Collins Avenue



4

1936

**The Taft Hotel
Henry Hohauser**

Il Taft Hotel è un esempio significativo di come la scelta dei materiali nel periodo "Tropical Art Déco" fu utilizzata per arricchire l'architettura di un edificio di dimensioni modeste, costruito, dato il periodo post-depressione, con un budget limitato. Un metodo d'intervento fu quello della simulazione dei materiali pregiati, che vennero sostituiti da altri di costo decisamente inferiore con caratteristiche 'analoghe': pavimenti in terrazzo alla veneziana (miscela di marmo ricomposto) al posto della pietra naturale, stucco al posto del granito per realizzare le decorazioni.

**Taft Hotel
Henry Hohauser**

The Taft Hotel is a significant example of how the materials were chosen during the Tropical Déco period to enhance a modest-sized building; since the Great Depression had just passed, the budget was limited. One method simulated valuable materials by means of definitely inferior ones with "similar" attributes: mosaic flooring (artificial marble) instead of natural stone and stucco instead of granite for the decorations.

SOUTH BEACH MIAMI
1044 Washington Avenue



5

1936

**The Beacon Hotel
Harry O. Nelson**

Il Beacon Hotel appartiene alla cortina stradale della più famosa strada di Miami, Ocean Drive, fatta di un susseguirsi di piccole e medie costruzioni che esplorano ogni possibile combinazione stilistica. Edifici commerciali che esprimono nel prospetto una precisa funzione di richiamo turistico e, in alcuni casi, di dimensioni decisamente modeste, sono caratterizzati da un uso eccentrico della decorazione e dei colori. Nel caso del Beacon, si combinano due elementi: linee che corrono in orizzontale e in verticale intrecciandosi a motivi Art Déco quali la conchiglia e il gladiolo.

**Beacon Hotel
Harry O. Nelson**

The Beacon Hotel fronts on the most famed street in Miami, Ocean Drive, consisting in a succession of small and medium-sized buildings exploring every possible stylistic combination. Commercial premises whose elevations clearly manifest their tourist function, while some definitely are modest in size, feature an eccentric use of the decorations and colors. The Beacon combines both elements: horizontal and vertical lines alternate with Art Déco patterns, like shells and gladioli.

SOUTH BEACH MIAMI
720 Ocean Drive



6

1936

**The Kenmore Hotel
Anton Skislewicz**

Una facciata severa, simmetrica e ordinata da una composizione strettamente geometrica caratterizza il Kenmore Hotel, uno degli esempi più significativi di come il linguaggio dell'International Style influenzò in parte il movimento Tropical Déco. Il disegno degli interni nel Kenmore Hotel sfrutta la luce come elemento progettuale, racchiudendo l'illuminazione al neon all'interno delle parti in muratura. Tratti luminosi sottolineano l'incontro tra soffitto e pareti e l'andamento della scala e, grazie alle pulsazioni del neon, attribuiscono agli interni un'atmosfera particolare.

**Kenmore Hotel
Anton Skislewicz**

The stern, symmetrical facade of the Kenmore Hotel, with a strictly geometric composition, is one of the most meaningful instances of the partial influence of the International Style on the Tropical Déco movement. The Hotel's interiors exploit light as a design element, housing the neon lamps inside the walls. Lighting underscores the junction of ceiling and walls and the form of the stairs; thanks to the flashing neon lights, the interiors have a particular atmosphere.

SOUTH BEACH MIAMI
1050 Washington Avenue



7

1936

**The Cleveland Hotel
Albert Anis**

Albert Anis sperimenta nel Cleveland Hotel un linguaggio formale che approfondirà in seguito nella realizzazione di quello che viene considerato il simbolo di Ocean Drive, il Waldorf Towers. Il progetto sfrutta completamente la volumetria, definendo un edificio rettangolare allungato; il prospetto principale, che occupa il lato più corto, è organizzato simmetricamente ed è caratterizzato da un decoro geometrico nella parte centrale. Un elemento comune nell'architettura di questo periodo è l'uso della grafica che ricorre nella stesura delle scritte, stilizzate e geometriche, in sintonia con una più generale composizione formale.

**Cleveland Hotel
Albert Anis**

Albert Anis tested in the Cleveland Hotel a formal language that he was to investigate more thoroughly in the execution of what is considered the symbol of Ocean Drive: the Waldorf Towers. The scheme totally exploits the volume, defining a long rectangular building; the main facade on the short side has a symmetrical configuration, with geometric decorations in the center. An element shared by the architecture of this period is the graphic design employed in the signs; stylized and geometric, it is in tune with the general formal composition.

SOUTH BEACH MIAMI
1320 Ocean Drive



8

1937

**The Victor Hotel
L. Murray Dixon**

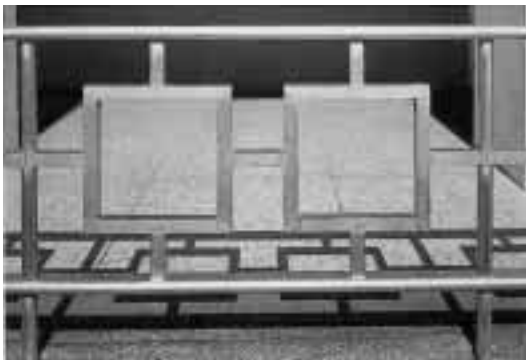
Il Victor Hotel fa parte del gruppo dei grandi alberghi Art Déco che, pur non potendo competere in altezza, derivano formalmente dall'invenzione tipologica degli anni Trenta: il grattacielo americano. In particolare, il Victor Hotel gioca sul contrasto formale e cromatico di due elementi: l'orizzontalità delle finestre, sottolineata da una fascia aggettante, in contrapposizione ad un parallelepipedo che identifica il prospetto principale. Posto in posizione asimmetrica, è caratterizzato da una sequenza di tagli verticali.

**Victor Hotel
L. Murray Dixon**

The Victor Hotel is one of those major Art Déco hotels which sprung formally from the typological creation of the 1930s: the American skyscraper. However, they are more modest works. In particular, the Victor Hotel relies on the formal and chromatic contrast of two elements: the horizontality of the windows, stressed by a protruding band, and the rectangular volume identifying the main elevation. Placed symmetrically, it has a sequence of vertical slots.

SOUTH BEACH MIAMI
1144 Ocean Drive





1937

The Park Central Hotel
Henry Hohausner

Il Park Central Hotel è uno dei progetti più riusciti di Henry Hohausner per la consapevolezza di architettura marina che riesce a esprimere. Un ampio patio coperto, rialzato rispetto al marciapiede e chiuso da una balaustra metallica, costituisce un momento di transizione tra esterno ed interno; all'interno gli spazi, caratterizzati da alti soffitti, si dilatano. Il prospetto principale su Ocean Drive, simmetrico e sottolineato da una decorazione centrale di fasce e linee verticali, presenza una sequenza di finestre d'angolo.

Park Central Hotel
Henry Hohausner

The Park Central Hotel is one of Henry Hohausner's most successful works, thanks to the taste of marine architecture it is able to express. An ample covered patio, raised above the sidewalk and ringed by a metal railing, acts as a transition between the inside and outside. The interior spaces, characterized by high ceilings, seem to expand. The principal elevation on Ocean Drive, symmetrical and emphasized by a central decoration of bands and vertical lines, has a set of corner windows.

SOUTH BEACH MIAMI
630 Ocean Drive



1937

The Waldorf Towers
Albert Anis

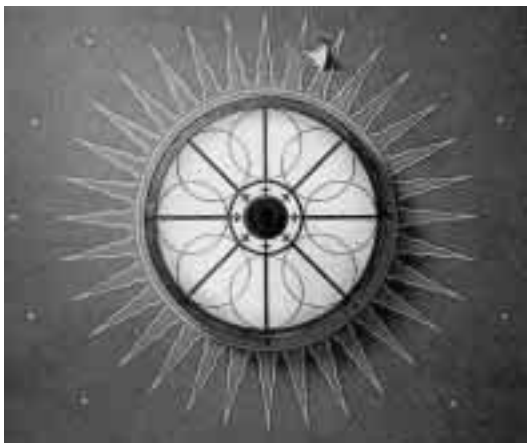
Simbolo di Ocean Drive, il Waldorf Towers è noto per la torretta circolare in posizione angolare; la sua forma intende richiamare l'architettura dei fari marini. Nel 1980, fu dichiarata pericolante dall'amministrazione comunale e demolita; fortunatamente, fu ricostruita nel 1985, durante i lavori di ristrutturazione, dall'imprenditore Gerry Sanchez. Il Waldorf Towers, come la maggior parte degli alberghi che si affacciano su Ocean Drive, si apre verso l'esterno tramite un patio rialzato, che costituisce una area semiprivata di sosta.

Waldorf Towers
Albert Anis

The symbol of Ocean Drive, the Waldorf Towers is famed for its circular corner tower; its form is supposed to hark back to lighthouse architecture. In 1980 the Municipality found the structure unsafe and had it torn down; luckily, it was rebuilt in 1985, during the refurbishment, by Gerry Sanchez, the entrepreneur. Like most of the Ocean Drive hotels, the Waldorf Towers features a raised patio overlooking the sea, which is a semi-private sector.



SOUTH BEACH MIAMI
860 Ocean Drive



1939

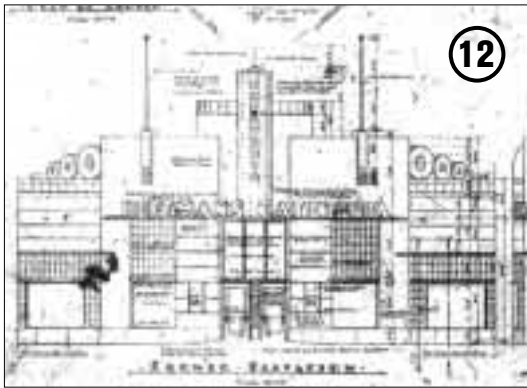
The Main Post Office
Howard L. Cheney

Durante la Depressione il governo statunitense varò un programma, il W.P.A., di supporto alle arti. Attraverso un finanziamento statale, gli edifici pubblici divennero così oggetto dell'intervento di muralisti e pittori. Il Post Office, che presenta uno stile decisamente più asciutto rispetto ai classici edifici del distretto, definito Deco Federal Style, ne è un esempio: Charles Hardman realizzò un murales suddiviso in tre pannelli, raccontando la scoperta della Florida da parte di Ponce de Leon, comandante spagnolo. L'oculo centrale della cupola interna simula un sole circondato da un cielo stellato.

Main Post Office
Howard L. Cheney

During the Depression the U.S. Government launched the WPA art support program. Through government funds, public buildings were decorated by muralists and painters. The Post Office, representing a definitely drier style than the classic structures in the neighborhood (called Deco Federal Style), is an example of this. Charles Hardman painted a three-panel mural, narrating the discovery of Florida by Ponce de Leon, a Spanish commander. The central eye of the internal dome depicts a sun surrounded by a starry sky.

SOUTH BEACH MIAMI
1300 Washington Avenue



1939

Warsaw Ballroom
Henry Hohausner

Inizialmente nasce come Hoffman's Cafeteria nel 1939 per poi diventare una sala da ballo. Occupa un lotto quadrato e si contraddistingue per l'ingresso angolare identificato da una composizione di forme arrotondate, poste su piani diversi. Una soletta orizzontale, che copre l'entrata, porta una colonna incisa verticalmente da una sequenza di linee. I due prospetti laterali sono segnati da una soletta aggettante che protegge dal sole le finestre incorniciate dal vetrocemento.

Warsaw Ballroom
Henry Hohausner

Initially built as Hoffman's Cafeteria in 1939, it later was converted to a ballroom. The lot is square and the structure features a corner entrance marked by a composition of rounded forms on different levels. A horizontal slab covering the entrance has a column inscribed by vertical lines. The two side elevations are marked by a protruding slab shading the windows framed in glass blocks.

SOUTH BEACH MIAMI
1450 Collins Avenue



1939

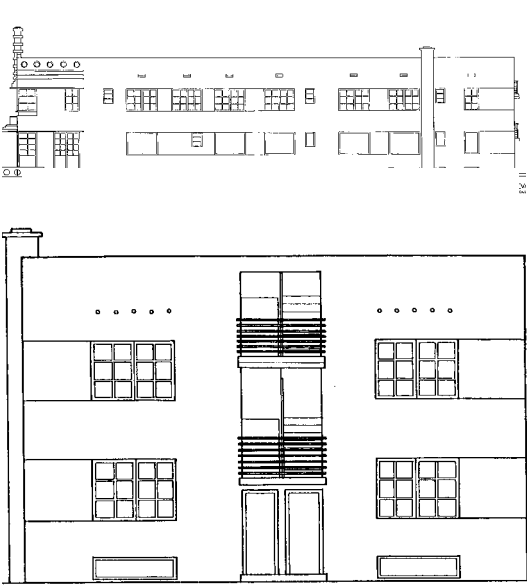
Rapsodi Apartments
L. Murray Dixon

Il complesso residenziale Rapsodi Apartments dimostra un uso piuttosto pronunciato di forme geometriche astratte. Come in molti altri casi, l'angolo è sottolineato dalla presenza di una prisma poligonale tagliato orizzontalmente nella parte superiore da una sequenza di linee. I vuoti sono sottolineati da solette aggettanti, cornici in rilievo, fasce orizzontali; il cornicione da una composizione decorativa. L'utilizzo di finestre rotonde deriva dall'architettura navale.

Rapsodi Apartments
L. Murray Dixon

The Rapsodi Apartments residential complex exhibits a rather noticeable use of abstract geometric forms. As in many other cases, the corner is emphasized by a polygonal prism cut horizontally in the upper section by a sequence of lines. The voids are underlined by the jutting slabs, raised surrounds and horizontal strips, while the cornice boasts a decorative composition. The round windows derive from naval architecture.

SOUTH BEACH MIAMI
730 15th Street



1939

The Century Hotel
Henry Hohausner

Posizionato nella punta sud di South Beach, il Century Hotel è un edificio minuto contraddistinto da una decorazione piuttosto ricercata. La composizione formale, che rivela l'inclinazione di Hohausner per l'architettura maya ed egizia, gioca sulla contrapposizione di due elementi: due ordini di linee orizzontali, costituite da solette in aggetto, in relazione a un'antenna verticale posta in posizione centrale. Da notare, l'ingresso incorniciato da un decoro curvilineo, e i cornicioni laterali e la balaustra esterna caratterizzati da una sequenza di circonferenze.

Century Hotel
Henry Hohausner

Situated at the southern tip of South Beach, the Century Hotel is a minute building with rather refined decorations. The formal composition, revealing Hohausner's penchant for Mayan and Egyptian architecture, is based on the contrast of two elements: two orders of horizontal lines of the protruding slabs and a central vertical aerial. Note the entrance framed by curved decorations; also, the side cornices and the exterior balustrade feature a sequence of circumferences.

SOUTH BEACH MIAMI
140 Ocean Drive



1939

The Collins Park Hotel
Henry Hohausner

Decisamente ispirato a un set hollywoodiano, il Collins Park colpisce per l'eccentricità dei movimenti formali e delle decorazioni che animano la corte interna, coperta da una vegetazione tropicale. Le due ali laterali seguono un andamento a onde, che recede a gradoni verso l'ingresso indicato da un volume basso rotondo. Sopra, un decoro verticale di nastri e disegni astratti geometrici. La porta d'ingresso è arricchita da un particolare segno curvilineo realizzato in metallo.

Collins Park Hotel
Henry Hohausner

Definitely inspired by a Hollywood set, the Collins Park Hotel is striking because of the eccentricity of the formal movements and decorations that animate the internal courtyard covered by tropical vegetation. The two side wings are wavy and step down towards the entrance indicated by a low round volume. Above are vertical decorations of ribbons and abstract geometric patterns. The entrance door is enhanced by a special, curved metal sign.

SOUTH BEACH MIAMI
2000 Park



1939

The Cardozo Hotel
Henry Hohausner

Il Cardozo Hotel gioca sulla contrapposizione di linee verticali e orizzontali. Quest'ultime costituite da solette in aggetto, che riparano dal sole le finestre, si interrompono in corrispondenza dei tratti verticali. Un altro elemento tipico del linguaggio di Hohausner è l'uso di decorazioni composte da tondi concentrici in rilievo, motivo che ritorna nel Commodore Hotel (1360 Collins Avenue). Gli interni rivelano un cammino inciso in profondità da segni geometrici e pavimenti in terrazzo composti da strisce in colori diversi.

Cardozo Hotel
Henry Hohausner

The Cardozo Hotel is based on the contrast of vertical and horizontal lines. The latter, represented by protruding slabs that shade the windows, stop where they meet the vertical lines. Another typical element of Hohausner's language is the use of raised, concentric round decorations, which reappeared in the Commodore Hotel (1360 Collins Avenue). The interiors manifest a mantel with deeply cut geometric patterns and artificial marble flooring with stripes of different colors.

SOUTH BEACH MIAMI
1300 Ocean Drive



17

1939

**The Breakwater Hotel
Anton Skislewicz**

Espressione del modernismo americano, quello ottimista e immaginifico dell'Expo di New York di quegli anni, il Breakwater Hotel rende omaggio in una contrapposizione dinamica di linee orizzontali e verticali ai pattern della cultura maya, forme che si rivelano soprattutto nella composizione del totem centrale. Una grande piscina utilizzata sia dal Breakwater che dall'hotel adiacente, l'Edison, è rivestita in mosaico con un disegno a forma di Nettuno.

**Breakwater Hotel
Anton Skislewicz**

The expression of American Modernism, the optimistic and able creator of images of the New York Expo of the time, the Breakwater Hotel pays homage to the patterns of Mayan culture. This is done through the dynamic contrast of horizontal and vertical lines; the forms are chiefly revealed in the central totem. The large swimming pool, utilized both by the Breakwater and the adjoining Edison Hotel, is clad with a mosaic portraying Neptune.

SOUTH BEACH MIAMI
940 Ocean Drive



19

1939

**The Albion Hotel
Igor Polevitsky**

Nella composizione dell'Albion Hotel sussistono precisi riferimenti al mondo della nautica: bianchi volumi tagliati da un nastro di finestre dal sapore industriale, gli oblò e l'antenna che marcano il prospetto e la torretta che lo caratterizza in verticalità. Appartiene alla categoria dei grandi alberghi urbani; lontano dalla spiaggia, supplisce a questo organizzandosi in una sequenza di giardini e con una piscina.

**Albion Hotel
Igor Polevitsky**

The composition of the Albion Hotel contains several references to the nautical world: the white volume cut by a strip of industrial-like windows; the portholes and aerial marking the elevation; and the vertical tower. This is a leading urban hotel; far from the beach, it offers instead gardens and a swimming pool.



SOUTH BEACH MIAMI
1650 James Avenue



18

1939

**The Governor Hotel
Henry Hohauser**

Il Governor Hotel fa uso di tutti gli elementi classici di Hohauser: il richiamo di elementi formali della cultura maya, il gioco contrapposto di linee verticali e orizzontali, l'uso di bolli in bassorilievo. Due sono gli elementi di rilievo: l'acciaio, materiale industriale utilizzato formalmente per l'antenna centrale, le due placche rotonde e l'ingresso; la scritta in una variante grafica del "Futura", carattere creato negli anni '20.

**Governor Hotel
Henry Hohauser**

The Governor Hotel employs all Hohauser's classic elements: harking back to the formal elements of Mayan culture; the contrast of vertical and horizontal lines; and the use of bas-relief seals. Two elements are remarkable: steel, an industrial material, used formally for the central aerial, the two round plates and the entrance. Also, the sign is a variant of Futura, a typeface created in the 1920s.



SOUTH BEACH MIAMI
435 21rst street



20

1940

**The Plymouth Hotel
Anton Skislewicz**

Il Plymouth Hotel dimostra una forte inclinazione per un modernismo espressivamente avveniristico, che si rivela soprattutto nella composizione di una alta lama centrale. Tagliato da una sequenza di linee verticali, il pilone si incastona in una torre rotonda a forma di tamburo. Deriva la sua struttura affascinante dalle architetture avveniristiche delle World Fair, gli Expo, che come quello di New York del 1939 prefiguravano l'avventura nello spazio. Gli interni sono caratterizzati da pitture murali realizzate dall'artista russo Raymon Chatoff.

**Plymouth Hotel
Anton Skislewicz**

The Plymouth Hotel shows a powerful inclination for an expressively futuristic variety of Modernism, manifested, primarily, by the high, narrow central member. Cut by a sequence of vertical lines, the pier is set into a drum-shaped round tower. Its fascinating structure stems from the futuristic World's Fair architecture, such as the 1939 New York Expo, which gave a foretaste of the adventure in space. The interiors feature murals by the Russian artist, Raymon Chatoff.



SOUTH BEACH MIAMI
336 21rst Street



21

1940

**The Berkeley Shore Hotel
Albert Anis**

Il prospetto del Berkeley Shore Hotel è un inno alla decorazione intesa in senso eccentrico. Infatti in questo piccolo edificio si trovano rappresentati tutti i classici stilemi del movimento Tropical Déco: due inserti con disegni floreali stilizzati, le solette orizzontali che riparano le finestre in contrapposizione a un elemento verticale in stile maya la cui presenza è sottolineata dal cornicione a gradoni.

**Berkeley Shore Hotel
Albert Anis**

The Berkeley Shore Hotel's elevation is a hymn to eccentric decoration. In fact, this little construction has representations of all the classic styles of the Tropical Déco movement: two inserts with stylized floral designs; and the horizontal slabs shading the windows contrasting with a vertical Mayan element whose presence is highlighted by the stepped cornice.

SOUTH BEACH MIAMI
1610 Collins Avenue



22

**1932
The Crescent Building
Henry Hohauser**

**1940
Mc Alpin Building
L. Murray Dixon**

Definiti "due piccole gemme stilistiche", il Crescent Building (a sinistra) e il MacAlpin (a destra) formano uno straordinario quadro d'insieme. Il Crescent, in particolare, si distingue per la composizione leggermente asimmetrica che ne caratterizza il prospetto. La fascia verticale si interrompe quando raggiunge il cornicione e si piega arrotondandosi intorno a un decoro rotondo in rilievo.

**Crescent Building
Henry Hohauser**

**McAlpin Building
L. Murray Dixon**

Called "two little stylistic gems", the Crescent Building (on the left) and the McAlpin (on the right) form an extraordinary whole. The Crescent, in particular, stands out for the slightly asymmetric arrangement of the elevation. The vertical band halts at the cornice and bends itself around a raised round decoration.



SOUTH BEACH MIAMI
1420 Ocean Drive



23

1941

**Haddon Hall
L. Murray Dixon**

Esempio particolare dello stile "Streamline". Haddon Hall si ritrae dalla strada seguendo un andamento curvilineo. Al suo interno, racchiusa da una facciata tripartita si viene così a formare una corte occupata da un giardino. Le finestre sono protette dal sole da solette aggettanti che si interrompono in corrispondenza delle linee verticali. Gli atrii degli alberghi erano progettati per prolungare all'interno, attraverso i patii coperti, la presenza del mare e della spiaggia.

**Haddon Hall
L. Murray Dixon**

A special instance of the Streamline style, the Haddon Hall retreats from the road following a curved line. Behind the three-section facade the interior has a courtyard with a garden. The windows are protected from the sun by protruding slabs that stop where they intersect the vertical lines. The hotel atriums were conceived to bring the ocean and the beach inside, by means of the covered patios.

SOUTH BEACH MIAMI
1500 Collins Avenue



24

**1940
The Ritz Plaza Hotel
L. Murray Dixon**

**1947
The Delano Hotel
Robert Swartburg**

**1940
The National Hotel
Roy F.France**

Gli alberghi del distretto Art Déco, nati soprattutto come iniziativa speculativa, utilizzavano come richiamo commerciale forme suggestive che derivavano dal mondo hollywoodiano e dei grattacieli di New York. Il regolamento edilizio permetteva di costruire gli edifici uno accanto all'altro e di distanziarli minimamente dal ciglio della strada (1.5 m). Il Delano è stato recentemente ristrutturato da Philippe Starck.

**Ritz Plaza Hotel
L. Murray Dixon**

**Delano Hotel
Robert Swartburg**

**National Hotel
Roy F.France**

The hotels of the Art Déco district, generated largely for speculation, utilized suggestive forms derived from Hollywood and New York's skyscrapers to draw business. The building code allowed erecting structures alongside each other and quite close to the curb (1.5 m). The Delano Hotel was recently refurbished by Philippe Starck.



SOUTH BEACH MIAMI
1677-1701 Collins Avenue

Itinerario *Itinerary* 158



Burle Marx e Rio de Janeiro

Nel suo libro *L'Architettura Moderna in Brasile*, Sergio Bracco dice: “Se si possono avanzare riserve o perplessità sull’operato degli architetti moderni in Brasile, queste cadono del tutto davanti alla particolare bellezza che Burle Marx sa suscitare ordinando in dignità architettonica le risorse della natura brasiliana”. Dignità architettonica e natura: questi i due termini di un metodo progettuale che ha voluto considerare il paesaggio quale spazio architettonico ‘costruito’, nei pieni e nei vuoti, con piante disposte come elementi di un ordinario processo costruttivo. Il progetto del giardino diventa così lo strumento di transizione tra una natura esuberante e l’elemento artificiale e lavora perché “le sue composizioni, anche le più piccole dimensionalmente, partecipino di uno spazio dilatato”. Allo stesso tempo, diventa la rivendicazione di un proprio modo di essere: Burle Marx, esponente consapevole di un mondo nuovo, appartiene a una formidabile generazione di artisti e architetti che ha saputo recidere i legami di sudditanza coloniale con la tradizione europea. In questo senso, si può interpretarne la scelta di lavorare solo con essenze vegetali indigene, essenze che venivano raccolte nella foresta durante spedizioni appositamente organizzate, e collezionate nei vivai della sua casa di San Antonio da Bica. Perché Burle Marx non era solo un progettista di giardini ma anche un appassionato di botanica, che ne poteva curare la manutenzione attraverso un servizio di giardinieri. Una ‘brasilianità’ che deve essere riletta alla luce di una condizione di forte squilibrio che colpisce attualmente le città, situazione per la quale Burle Marx aveva già indicato, attraverso i progetti pubblici per Rio de Janeiro e Brasilia, una via di uscita.

Laura Bossi

Burle Marx and Rio de Janeiro

In his book *L'Architettura Moderna in Brasile*, Sergio Bracco says: “While it is possible to have reservations or doubts on Modern architects in Brazil, these all vanish faced with the special beauty Burle Marx is able to trigger by bringing together in architectural dignity the nature of Brazil”. Architectural dignity and architecture are the two terms of a design method that treats the landscape as ‘built’ architectural space, with solids and voids. The plants are arranged as elements of an ordinary constructional process. Thus the garden design becomes a transition tool between the rank vegetation and the artificial element and it works, for “his compositions, even the smallest, participate in an extended space”. At the same time, it becomes the claim for his own way of being; in fact, Burle Marx, the knowledgeable exponent of a new world, belongs to a formidable generation of artists and architects who were able to free the bonds tying them to the European tradition. In this sense, you can interpret its choice to work only with local woods, which were collected in the forest during special expeditions and grown in the nurseries by San Antonio da Bica. In fact, Burle Marx was more than a landscape architect, he loved botany, too; he was able to take care for the maintenance through gardeners. This Brazilianness has to be reread in the light of the deep imbalance that currently characterizes our cities. In his public schemes for Rio de Janeiro and Brasilia Burle Marx showed a way out.

Laura Bossi

Questo itinerario non sarebbe stato possibile senza l’aiuto di Isabela de Carvalho Ono e di Haruyoshi Ono. La maggior parte dei progetti documentati non è accessibile liberamente in quanto si tratta di residenze e istituzioni private. Per organizzare un’eventuale visita, ci si può rivolgere allo studio Burle Marx (rua Alice 29, Laranjeiras, Rio de Janeiro, tel. +55-21-558.3235/558.3138/558.3048, fax +55-21-285.4669) che, dopo la sua morte, ne ha raccolto l’eredità progettuale. Il Sítio Santo Antonio da Bica può essere visitato solo su prenotazione, rivolgendosi alla fondazione Burle Marx (tel/fax +55-21-410.1412/410.1171, E-mail: srburlemarx@alternex.com.br). Le foto sono dell’autrice; le immagini d’epoca e i disegni sono tratti dai libri: Sergio Bracco, *L’Architettura Moderna in Brasile*, Bologna 1967, Cappelli Editore; William Howard Adams, *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden*, Museum of Modern Art, New York 1991; Marta Iris Monteiro, *Burle Marx, paisajes líricos*, Editore Iris, Buenos Aires, 1997. Bibliografia: P.M. Bardi, *The Tropical Gardens of Burle Marx*, Rio de Janeiro, 1964; Elizabeth Kassler, *Modern Gardens and the Landscape*, New York, 1964/1984; Lucio Costa, *Burle Marx, homenagem à natureza*, San Paolo, 1979; Flavio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, San Paolo, 1984; Roberto Burle Marx, *Arte & Paisagem*, San Paolo, 1987; Lélia Coelho Frota, *Burle Marx, uma poetica da modernidade*, Minas Gerais, 1989; Giulio Rizzo, *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento*, Firenze, 1992.

Roberto Burle Marx nasce il 4 agosto 1909 a San Paolo. Figlio di Wilhelm Marx, un emigrante ebreo tedesco, di natura avventurosa, e Cecilia Burle, brasiliana da diverse generazioni, cresce in un clima intellettualmente fervido che lo porta a parlare correntemente, oltre al portoghese, altre cinque lingue: tedesco, francese, inglese, spagnolo e italiano. Negli anni 1927-1928, a causa di un problema alla vista, si reca in Germania dove viene curato e studia pittura e disegno a Berlino. Al suo ritorno in Brasile, frequenta la facoltà di Belle Arti dell’Università Federale di Rio de Janeiro. Nel 1932 realizza il primo lavoro: il giardino della residenza Schwartz progettata da Costa e Warchavchick. Nel 1934 viene nominato direttore del dipartimento parchi e giardini di Recife dove rimane fino al 1937. Alternando un’incessante attività progettuale alla pittura, partecipa negli anni a numerose mostre. Roberto Burle Marx muore nel giugno del 1994.

Roberto Burle Marx was born on August 4, 1909 in Sao Paulo. He was the son of Wilhelm Marx, a Jewish German emigrant of an adventurous nature, and Cecilia Burle, Brazilian for several generations. He grew up in an intellectually fervid climate so he spoke five languages besides Portuguese: German, French, English, Spanish and Italian. In 1927-1928 a sight problem sent him to Germany, where he was treated and studied painting and drawing in Berlin. When he returned to Brazil he attended the Fine Arts School at the Federal University of Rio de Janeiro. In 1932 he conceived his first design: the garden of the Schwartz House designed by Costa and Warchavchick. In 1934 he was appointed head of the Department of Parks and Gardens of Recife where he remained until 1937. Alternating a busy design career and painting, he took part in numerous exhibits. Roberto Burle Marx died in June, 1994.

This itinerary would not have been possible without the help of Isabela de Carvalho Ono and Haruyoshi Ono. In fact, it is impossible to visit most of the projects listed, for they are private homes and institutions. For a visit you may contact Burle Marx's studio (rua Alice 29, Laranjeiras, Rio de Janeiro, tel. +55-21-558.3235/558.3138/558.3048, fax+55-21-285.4669). After his death, they continued along his path. The Sítio Santo Antonio da Bica can only be visited by booking; contact the Burle Marx Foundation (tel /fax +55-21-410.1412/410.1171, E-mail: srburlemarx@alternex.com.br). The photography is by the author. The period photos and drawings are from the following books: Sergio Bracco, L'Architettura Moderna in Brasile, Cappelli Editore, Bologna 1967; William Howard Adams, Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden, Museum of Modern Art, New York, 1991; and Marta Iris Monteiro, Burle Marx, paisajes líricos, Editore Iris, Buenos Aires, 1997. Bibliography: P.M. Bardi, The Tropical Gardens of Burle Marx, Rio de Janeiro, 1964; Elizabeth Kassler, Modern Gardens and the Landscape, New York, 1964/1984; Lucio Costa, Burle Marx, homenagem à natureza, Sao Paolo, 1979; Flavio Motta, Roberto Burle Marx e a nova visao da paisagem, Sao Paolo, 1984; Roberto Burle Marx, Arte & Paisagem, Sao Paolo, 1987; Lélia Coelho Frota, Burle Marx, uma poetica da modernidade, Minas Gerais, 1989; Giulio Rizzo, Roberto Burle Marx, Il giardino del Novecento, Florence, 1992.





1

1938

Tetto-giardino del Ministero della Pubblica Educazione e della Salute

progetto dell'edificio: Le Corbusier, Lucio Costa, Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Leão e Vasconcelos

Nel 1957 Zevi scrive "I suoi giardini sono dipinti eseguiti con le piante, che servono per correggere l'architettura, per umanizzarla". Nella terrazza del MEC la geometria dell'edificio si integra con una composizione organica di forme curvilinee. La disposizione delle piante trasforma il disegno bidimensionale in volumi e tessiture. Il giardino è stato pesantemente modificato; rimane (non completamente) il disegno originale ma non la scelta delle piante.

Roof Garden of the Ministry for Education and Health
building design: Le Corbusier, Lucio Costa, Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Leão and Vasconcelos

In 1957 Zevi wrote: "His gardens are paintings done with plants, serving to correct architecture and humanize it". On the terrace of the MEC the form of the building blends with an organic composition with curved forms. The arrangement of the plants transforms the two-dimensional scheme into volumes and textures. The garden has been severely modified; the original design remains (yet not always), while the plants differ.

Rua Imprensa 16



2

1953

Giardini dell'Istituto di Puericultura e della Facoltà di Architettura

progetto degli edifici: Jorge Machado Moreira

I due giardini, realizzati in un'epoca di euforia economica, sono scomparsi, una sorte toccata a molti progetti pubblici. Rimangono due pannelli: uno in ceramica per l'Istituto di Puericultura e un secondo in calcestruzzo presso la Facoltà. Testimoniano come Burle Marx sia stato scelto per celebrare l'avvento simbolico del "Grande Brasile" e abbia trasformato con i suoi progetti i più importanti spazi pubblici di Rio.

Gardens of the Nurses' Institute and the School of Architecture
buildings design: Jorge Machado Moreira

The two gardens, executed at a time when the economy was booming, have vanished, a fate befallen to many public schemes. Two panels remain: one in ceramics for the Nurses' Institute and one in reinforced concrete near the school. They show how Burle Marx was chosen to celebrate the symbolic coming of the "Great Brazil" and transformed his schemes into Rio's most significant public spaces.

Ciudad Universitaria



3

1948

Giardino della ex residenza Odette Monteiro a Petropolis

progetto della casa: Wladimir Alves de Souza

Forse il più bello e uno dei meglio conservati, il giardino dell'ex residenza Odette Monteiro (ora Luiz Cezar Fernandes), grazie alla sensibilità degli attuali proprietari è rimasto come Burle Marx l'aveva pensato. Il progetto del giardino, posto nel fondo di una vallata, gioca sulla transizione tra un paesaggio incontaminato ed esuberante e una natura controllata e seducenti. Burle Marx ha plasmato la topografia costruendo dei rilievi curvilinei nelle cui parti concave ha disposto airole dalla forma organica, composte da piante diverse in tessitura e volume. Al centro della vallata un lago con una passerella. Burle Marx usa la vegetazione in maniera definita, senza mescolare colori e volumi in modo confuso. L'ultima addizione completata con Haruyoshi Ono, suo socio per molti anni, è un padiglione con un pannello in ceramica e una fontana a gradoni. I proprietari hanno sempre consultato Burle Marx per ogni cambiamento.

Garden of the former Odette Monteiro House, Petropolis
house design: Wladimir Alves de Souza

The garden of the former Odette Monteiro House (now Luiz Cezar Fernandes) may be one of the most beautiful and best conserved. Thanks to the sensitivity of the current owners, it still is in its pristine state. The garden design, at the end of a valley, plays on the transition between an uncontaminated, flourishing landscape and the controlled nature, conveyed into soft, seductive forms. Burle Marx shaped the topography by constructing curved steps containing plots with organic forms; the plants' texture and volume differ. In the center of the valley is a lake with a walkway. Burle Marx used the vegetation in a defined manner, without mixing colors and volumes in a confused way. The last addition, completed with Haruyoshi Ono, his partner for many years, is a ceramic pavilion and a stepped fountain. The owners always consulted Burle Marx for each change.

PETROPOLIS
Rua Agostinho, Goulão, Correias



4

1949

Sítio San Antonio da Bica

Nel 1949 Burle Marx compra una ex fattoria con un'antica casa di campagna e una chiesetta dedicata a San Antonio da Bica; qui istituisce un vivaio per la sua collezione personale di piante. Restaure le strutture esistenti, costruendo con pietre recuperate da demolizioni una fontana a gradoni. Disegna un murales di ceramiche con una vasca e giochi d'acqua per il patio dove abitualmente lavora. Amplia la casa con un padiglione coperto che, toccando una vasca d'acqua, si estende verso il bosco in una sequenza di pergolati. La casa rivela la "brasilianità" di Burle Marx con le immagini religiose barocche in legno e gli oggetti primitivi di argilla, opera degli artigiani della Valle di Jequitinhinha, nello stato di Minas Gerais. Negli ultimi anni Burle Marx, che ha sempre esercitato la pittura in parallelo, ha fortemente voluto un nuovo atelier che, come la fontana, è stato in parte realizzato con pietre di recupero.

Sítio San Antonio da Bica

In 1949 Burle Marx bought a former farm with an old farnhouse and a church dedicated to San Antonio da Bica; there he set up a nursery for his personal collection of plants. He restored the existing structures, utilizing stones recovered from demolitions to build a stepped fountain. He designed a ceramic murales with a basin and playing water for the patio where he usually worked. He extended the house with a covered pavilion that touches a pool extending towards the woods in a sequence of pergolas. The house reveals the Brazilian nature of Burle Marx with the Baroque wood religious images and the primitive clay objects. They were made by the artisans of the Jequitinhinha Valley, in the state of Minas Gerais. In his latest years, Burle Marx, who never gave up painting, had a new atelier built. Like the fountain, it is partly of old stones.



Estrada da Barra de Guaratiba 2019, Barra de Guaratiba



5

1951

Giardino della residenza Walter Moreira Salles

progetto della casa: Olavo Redig de Campos

Questa casa, ora trasformata in un'istituzione culturale, si trova a Gavea, uno dei pochi quartieri verdi di Rio, e possiede un giardino impreziosito dalla presenza della collina e di un corso d'acqua. Burle Marx interagisce con il progetto architettonico, una villa modernista contaminata da elementi tipicamente locali, quali gli interni rivestiti in piastrelle di azulejos, realizzando una vasca d'acqua con contenitori per vegetazione acquatica. Sullo sfondo, un murales curvilineo in piastrelle di ceramica sui toni del bianco e dell'azzurro. Per Walter Moreira Burle Marx crea un elemento che non ritroviamo in altri progetti: un'aiola il cui disegno sembra derivare dall'influenza del giardino all'italiana. La sua geometria comunque rifiuta la simmetria e riprende una trama influenzata dall'arte astratta. La struttura del giardino persiste, mentre la scelta delle piante è stata modificata.

Garden of the Walter Moreira Salles House
house design by Olavo Redig de Campos

This house, now converted into a cultural institute, is in Gavea, one of Rio's few green districts; the garden is enhanced by the hill and a stream. Burle Marx interacts with the villa, a modernist scheme contaminated by typically local elements, such as the interiors clad in azulejos tiles, by creating a basin with pots for aquatic vegetation. In the background is a curved ceramic tile murales with white and light-blue shades. For Walter Moreira Burle Marx created an element that is not found in other designs: a flower bed whose motif seems to be influenced by the Italian gardens. Its pattern, however, rejects symmetry and recalls abstract art. The garden's form survives, but the choice of the plants has been modified.



Rua Marques de São Vicente 476, Gavea



1954/1961

Giardini del Museo di arte moderna
Giardino del Monumento ai morti della seconda guerra mondiale
Giardini del Flamengo

Burle Marx ha segnato con i suoi interventi i luoghi più significativi della città, partendo dall'aeroporto Dumont, con la piazza Salgado Fiho, in progressione fino a Copacabana. Attualmente, i giardini del Flamengo (soprattutto quelli del Museo d'arte moderna), dopo essere stati trascurati per anni, sono oggetto di un progetto di restauro. Il giardino del museo è caratterizzato da una piazza a prato, il disegno a onde del quale, come a Copacabana, è costituito da due manti erbosi di intensità diverse.

Modern Art Museum Gardens
Garden of the Monument to Those Who Fell in the Second World War
Flamengo Gardens

Burle Marx left his imprint in the city's major spots, from the Dumont Airport to the Plaza Salgado Fiho right up to Copacabana. Currently, Flamengo Gardens (especially those of the Modern Art Museum) are being restored, after years of neglect. The museum garden has a lawn whose wavy design, like Copacabana, consists in two different types of grass.

Aterro Gloria, Flamengo



1955

Giardino della residenza Alberto Kronsfoth (ora Ralph Camargo) a Teresopolis

Ralph Camargo e la moglie Luisa, nel comprare questa casa, scoprirono che il giardino era stato progettato da Burle Marx e decisero di riportarlo alla condizione originale. Burle Marx, come assunto teorico, utilizzava sempre le piante del Brasile e soprattutto quelle locali; qui realizza un'aiola di piante sassifiche della regione. In questo senso appartiene a quella generazione di intellettuali (Portinari, Costa, Niemeyer...) che, eliminando una sudditanza coloniale con l'Europa, guardano al Brasile come simbolo di un nuovo mondo.

Garden of the Alberto Kronsforth House (now Ralph Camargo House), Teresopolis

When Ralph Camargo and his wife, Luisa, bought this dwelling, they discovered the garden was designed by Burle Marx; so they decided to restore it to the original conditions. One of Marx's theoretical postulates was to always employ Brazilian plants, especially local ones. Here he created a flower-bed of regional plants. In this sense, he belonged to the generation of intellectuals (Portinari, Costa, Niemeyer, etc.) who turned their backs on Europe, taking Brazil as the symbol of a new world.

TERESOPOLIS
Estrada de Itaipava Km 22.5,
Sítio Pedra Azul



1965

Giardino della residenza Otto Dunhoffer

progetto della casa: Feferman e De Tarso Santos

In questa casa modernista, radicata in un sentimento di brasilianità, del giardino originale rimane solo la struttura; si articola in una sequenza di contenitori a gradoni che organizzano i volumi verdi e in una vasca d'acqua con un murale in ceramica. Si distingue dai precedenti perché Burle Marx ha composto il disegno con piastrelle in tinta unita (colore bianco, azzurro, blu e rame) di altezze diverse e smaltate anche sul bordo. Dai punti centrali, in colore rame, fuoriescono cadute d'acqua.

Garden of the Otto Dunhoffer House

house designed by Feferman and De Tarso Santos

In this modernist dwelling rooted in a feeling of Brazilianness only the structure remains of the original garden. It features a sequence of stepped containers generating the green volumes and a pool with a ceramic murales. It differs from the previous ones since Marx used solid-color tiles (white, light-blue, dark-blue and copper) for the pattern at different heights and enameled on the edge too. Water comes out from the copper-colored central points.

Travessa Xavier dos Passos 8, Santa Teresa



1969

Spazi aperti della Sede Centrale Petrobras

progetto dell'edificio: Gandolfi, Forte Neto, Ferreira de Castro, Sanchotene, Anizassad

Con lo smantellamento del Morro San Antonio, una collina rocciosa, si liberò nel centro della città una vasta area, il progetto ambientale della quale fu studiato da Burle Marx. Il giardino della Petrobras gioca sulla contrapposizione di forme naturali organiche e di percorsi con zone geometriche di sosta. L'edificio contiene una serie di patio sospesi, dei quali Burle Marx aveva curato la realizzazione, ma che attualmente sono completamente trascurati.

Petrobras Headquarters, external spaces

Building designed by Gandolfi, Forte Neto, Ferreira de Castro, Sanchotene and Anizassad

When Morro San Antonio, a rocky hill in downtown Rio, was torn down, a vast area was freed; the scheme was studied by Burle Marx. Petrobas Garden is based on the contrast of natural organic forms and paths with geometric resting areas. The building contains several hanging patios conceived by Marx but which are in total disrepair today.

RIO DE JANEIRO
Avenida Republica do Paraguay, Centro



1970

Lungomare di Copacabana

Negli anni Sessanta il quartiere, in origine composto da villette, viene stravolto da una muraglia di edifici. Si crea una condizione di congestione che viene affrontata con il progetto di un nuovo lungomare. Burle Marx decide di utilizzare la classica tecnica portoghese, il mosaico in pietra nera, bianca e rossa, per comporre un disegno astratto della lunghezza di circa 4 km. Il bordo lungo la spiaggia viene ridisegnato utilizzando il tradizionale disegno a onde. Le essenze selezionate, come le palme da cocco, sono resistenti all'ambiente marino. La zona centrale si è ridotta nel tempo a causa della costruzione di nuove stazioni di rifornimento.

Copacabana Ocean Drive

In the 1960s, the district, originally comprising small houses, was ruined by a high wall of buildings. The congestion had to be tackled by designing a new ocean drive. Burle Marx opted for the classic Portuguese technique: a mosaic in black, white and red stone creating an abstract motif around 4 km long. The seaside edge was redesigned using the traditional wavy pattern. The trees picked, like coco palm trees, withstand a marine climate. The central section has been reduced over time because new service stations were built.

Spaggia di Copacabana



1972

Piazza del garage Petrobras e terminal di Santa Tereza

progetto dell'edificio: Conde e Marinho do Rego

Il progetto interessa una delle istituzioni più famose di Rio: la stazione del 'bongihno', il tram che collega la collina di Santa Tereza, antico quartiere di ville coloniali, al centro della città. Quando la Petrobras decide di costruire nel lotto adiacente un garage sotterraneo, Burle Marx viene incaricato del disegno ambientale. Il progetto gioca sull'integrazione del disegno geometrico della pavimentazione con quello delle aiole a verde.

Garage Petrobras Square and Santa Tereza Terminal

building designed by Conde and Marinho do Rego

This design deals with one of Rio's most famous institutions: the Bongihno station; this streetcar links Santa Tereza Hill, a center of old colonial houses, to the city center. When Petrobras decided to construct an underground garage in the adjoining plot, Burle Marx was commissioned to do the environmental design. It is based on the integration of the paving's geometric design and the green flower-beds.

Avenida Republica de Paraguai, Rua Evaristo da Vega, Cinelândia



1974

Giardino del Banco Nacional de Desarrollo Económico

progetto dell'edificio: Willer, Steele, Ramalho Jr., Sanchotene, Oba, Mueller

Il giardino si compone di spazi aperti, che salgono verso la base dell'edificio seguendo un disegno di forme organiche, e di una serie di patio interni con fontane e vasche d'acqua. La modellazione del rilievo è artificiale e rimane a memoria del Morro San Antonio, smantellato per far posto alla avenida Republica do Chile. La vegetazione dei cortili è ospitata da una sequenza geometrica di contenitori rialzati rispetto al livello dell'acqua.

Garden of Banco Nacional de Desarrollo Económico

building designed by Willer, Steele, Ramalho Jr., Sanchotene, Oba and Mueller

The garden comprises open spaces that rise towards the base of the building following organic forms; there are some internal patios with fountains and pools. The slope's treatment is artificial and harks back to Morro San Antonio, torn down to make way for Avenida Republica do Chile. The courtyard vegetation is housed in a geometric sequence of containers sticking above the water.

Avenida Republica do Chile, Centro



1981

Giardino del Centro Empresarial Rio

progetto dell'edificio: Claudio Fortes, Roberto Victor

Si tratta di un giardino interstiziale realizzato quando fu demolita l'ambasciata dell'Argentina per fare posto a due edifici multipiano. Burle Marx salva le palme imperiali del giardino originale, costruendo un percorso interno fatto di camminamenti, airole rialzate e fontane costituite da volumi geometrici. L'acqua cade in una sequenza di gradoni per raccogliersi in una vasca. Il progetto, fatto di dettagli minuti, costruisce un giardino di dimensioni intime.

Garden of the Centro Empresarial Rio

building designed by Claudio Fortes and Roberto Victor

This tiny garden was created when the Argentine Embassy was demolished to make way for two multistory buildings. Burle Marx saved the imperial palm trees of the original garden, building an internal path made of passages, raised flower-beds and volumetric fountains. The water falls in a set of steps into a single pool. The design, comprising minute detailing, represents an intimate-sized garden.

Avenida Botafogo 228



14

1981

Marina Barra Club

Il giardino si organizza intorno a una vasca disegnata geometricamente. Lo spazio viene mosso da strutture metalliche che si ergono dall'acqua come sculture totemiche ricoperte di vegetazione. Elementi ricorrenti nell'opera di Burle Marx sono i contenitori per piante inseriti nelle vasche e rialzati rispetto al livello dell'acqua. Un tema che William Howard Adams, nel suo libro *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of Garden*, afferma essere derivato dal peristilio centrale della casa romana delle Fontane di Conimbriga, in Portogallo.

Marina Barra Club

The garden is arranged around a geometric basin. The space is moved by metal structures that rise from the water like totem sculptures covered with vegetation. A popular feature of Burle Marx's work is the plant containers in the basin sticking a little above the water level. According to William Howard Adams, in his book Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of Garden this was derived from the central peristyle of the Roman House of the Fountains, in Conimbriga, Portugal.



Estrada da Barra da Tijuca 777



15

1981

Giardini della residenza Celso Colombo

progetto della casa: Marcelo Fragelli

Tre giardini comunicanti rientrano in uno stesso disegno progettuale che si esprime nella scelta di utilizzare un uguale repertorio di essenze. L'esterno si prolunga nell'architettura come se la vegetazione con esuberanza avesse voluto diventare parte dell'elemento artificiale. Grazie a una stretta collaborazione con Fragelli, Burle Marx disegna una serie di patio a giardino protetti da pergolati. La scala d'ingresso conduce nell'atrio centrale, il vero cuore 'verde' della casa.

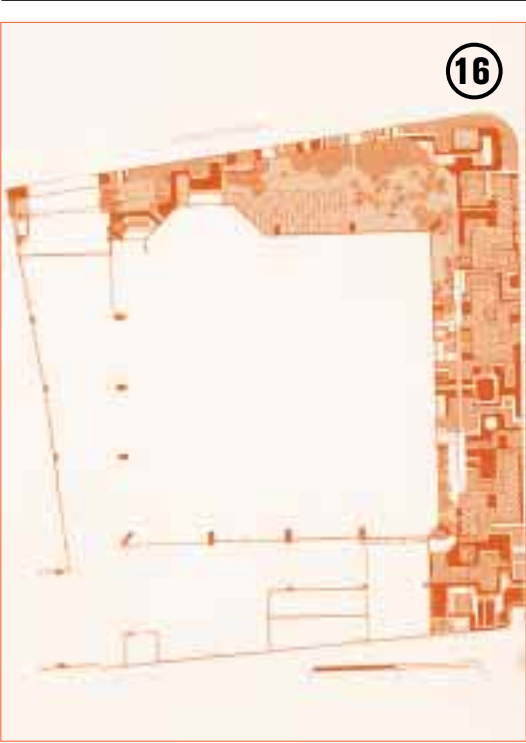
Garden of Celso Colombo House

house designed by Marcelo Fragelli

Three communicating gardens are part of the same design concept that expresses itself in the choice of using the same type of woods. The exterior extends into the building as if the vegetation wanted to become part of the artificial element. Thanks to close collaboration with Fragelli, Marx designed a set of garden patios sheltered by pergolas. The entrance stairs leads to the central atrium, the green heart of the home..



Rua Ministro Waldemar Falcao 280, Itanhangá



16

1984

Spazi esterni della Fondazione CAEMI

progetto dell'edificio: Edson e Edmundo Musa

Burle Marx progetta la sistemazione degli esterni, tracciando una composizione astratta con la tecnica tradizionale del mosaico portoghese. Il marciapiede in pietra di colore nero, rosso e bianco entra nell'edificio, caratterizzando l'ingresso e le due terrazze laterali rialzate rispetto all'esterno.

External spaces of the CAEMI Foundation

building designed by Edson and Edmundo Musa

Burle Marx designed the exteriors, outlining an abstract composition with the technique of the traditional Portuguese mosaic. The black, red and white stone sidewalk enters the building, characterizing the entrance and the two raised side terraces.



Avenida Botafogo 117
angolo Rua Marques de Olinda



17

1984

Giardino della residenza Fernando Policarpo de Oliveira

progetto della casa: Roberto Maia

Questo giardino, di dimensioni contenute, che si rivela al visitatore non in un colpo d'occhio complessivo ma in una sequenza di viste particolari, rappresenta in sintesi il metodo progettuale di Burle Marx. I percorsi, che seguono forme morbide e curvilinee, sottolineano la presenza di alberi preesistenti con un disegno concentrico formato da cubetti di porfido. La piscina è impreziosita da una struttura a gradoni che ospita piante di diverso tipo. La disposizione dei volumi maschera il paesaggio circostante, costruendo l'illusione di una foresta incontaminata.

Garden of Fernando Policarpo de Oliveira House

house designed by Roberto Maia

This smallish garden is not visible overall, rather it is a sequence of particular views; this sums up Burle Marx's design method. The paths, following soft, curved lines, underscore the presence of preexisting trees with a concentric motif of porphyry blocks. The pool is enhanced by a stepped structure accommodating plants of various types. The configuration of the volumes conceals the setting, generating the illusion of an uncontaminated forest.



località Niterói
Strada da Independência n.90,
Pendotiba



18

1984

Spazi aperti della residenza Raul de Souza Martins a Petropolis

progetto della casa: Raul de Souza Martins

Questa casa, che si trova sulle pendici di una valle scoscesa, in origine era priva di terrazzamenti esterni. Il proprietario chiese a Burle Marx di ampliare le superfici piane e di realizzare una piscina. Il progetto si confronta con la topografia e costruisce un 'balcone' con due piscine poste su livelli diversi e un padiglione con bar e spogliatoi. Gli interni sono rivestiti con piastrelle in azulejos disegnate da Burle Marx. Il disegno della nuova terrazza è controllato dalla geometria che si rivela in uno scacchiere in cotto e marmo color beige. Il dislivello tra la casa e l'ampliamento viene mediato attraverso un sistema di terrazzamenti e di percorsi delimitati da contenitori per piante a gradoni. A fianco della casa Burle Marx immagina una fontana con una vasca geometrica; l'acqua rimbalza in una sequenza di elementi in aggetto. Alcune delle piante sono state raccolte nella foresta circostante dallo stesso Burle Marx, un'attività che egli ha esercitato per tutta la vita organizzando spedizioni nelle regioni interne del Brasile.

External spaces of Raul de Souza Martins House, Petropolis

house designed by Raul de Souza Martins

This house, located on the slope of a steep valley, originally had no external terracing. The owner asked Burle Marx to extend the horizontal surfaces and build a pool. The design deals with the topography and adds a 'balcony' with two swimming pools on different levels and a pavilion with bar and dressing rooms. The interiors are clad in azulejos tiles designed by Burle Marx. The design of the new terrace is controlled by a terracotta and beige marble checkerboard. Terracing and paths bounded by flower containers and steps fill the difference in height between the house and the addition. Next to the house Marx conceived a fountain with a geometric basin; the water rebounds in a sequence of jutting elements. Burle Marx himself collected some of the plants in the nearby forest, something he did all his life, organizing expeditions in the interior of Brazil.



PETROPOLIS
Avenida Rio Branco 3000



19

1985

Plazoleta da Carioca

Marta Iris Monteiro, parlando della Plazoleta da Carioca, cuore del quartiere degli affari di Rio, dice: "è un gigantesco quadro astratto creato per essere visto dagli edifici che lo circondano". Al disegno realizzato con la tradizionale pietra portoghese, Burle Marx unisce la composizione di una fontana caratterizzata da un andamento curvilineo; in ortogonale dispone una sequenza di muriccioli in un'alternanza di contenitori per piante rialzati rispetto al filo dell'acqua.

Plazoleta da Carioca

Marta Iris Monteiro described the Plazoleta da Carioca, in the heart of Rio's business district, as "a gigantic abstract painting created to be viewed from the surrounding buildings". Besides the pattern executed in the traditional Portuguese stone, Burle Marx added a curved fountain. Perpendicular are some low walls alternating with plant containers rising above the water.



Largo da Carioca



20

1992/1994

Piazza per il centro residenziale Rio II Giardini per il complesso Golden Green

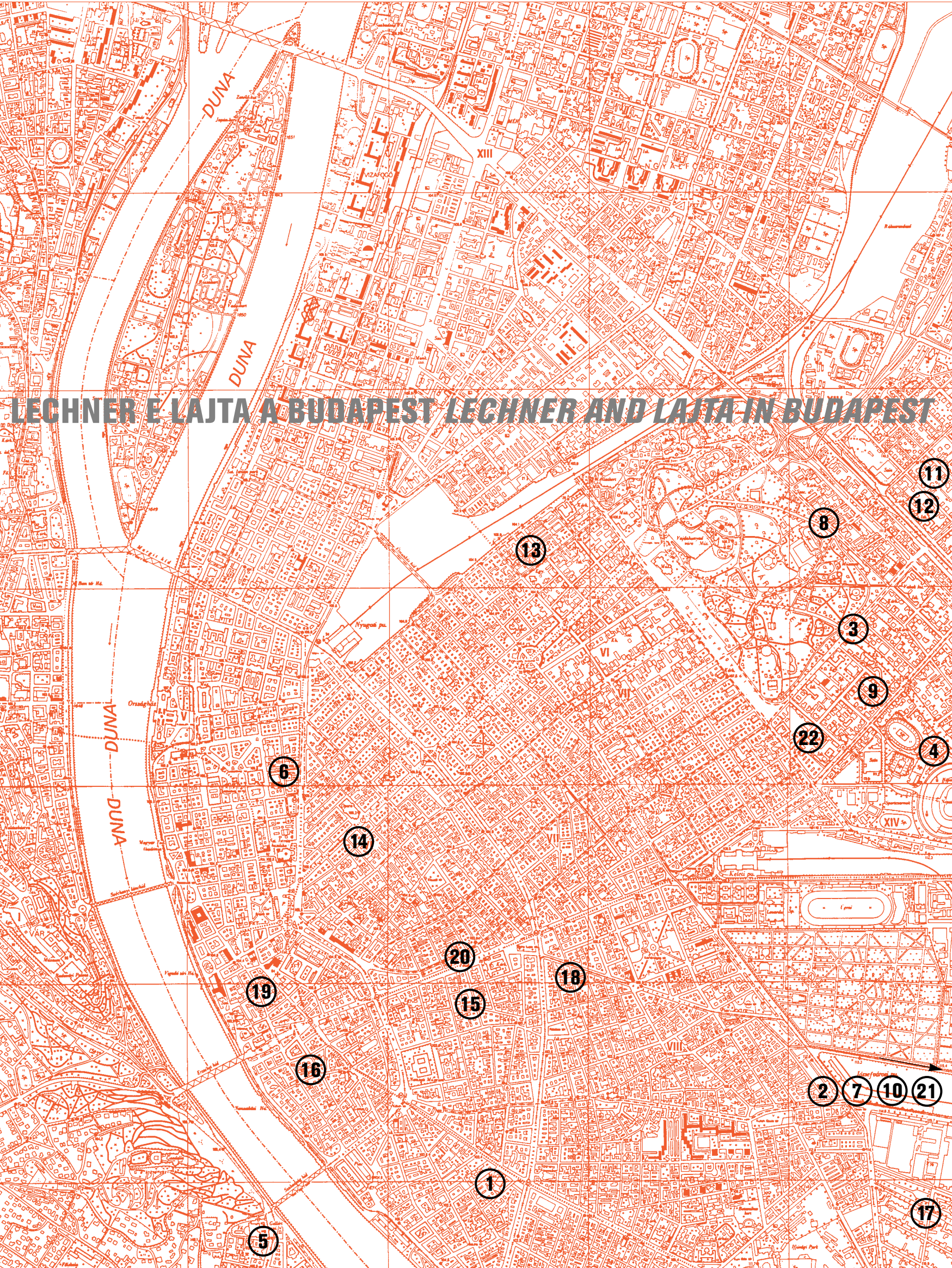
Tra gli ultimi progetti realizzati da Burle Marx, la piazza per Rio II (in alto) e i giardini per il complesso Golden Green (in basso) riconfermano tutti i valori perseguiti da Burle Marx: netta definizione del ruolo di ogni specie vegetale; il giardino costruito come spazio in un'alternanza di volumi; forme astratte e organiche in simbiosi; la predilezione per le piante indigene. Comunque, i giardini di Burle Marx necessitano di una manutenzione attenta, tesa a rispettare le scelte iniziali.

Plaza for the Rio II Residential Complex The Golden Green Gardens

Some of the last works completed by Burle Marx, the Rio II Square (above) and the Golden Green Complex Gardens (below) confirm once again all the values he sought. That is: clear definition of the role of each kind of plant; the garden constructed as a space in alternating volumes, abstract and organic forms in symbiosis; and his bent for local plants. At any rate, Burle Marx's gardens demand careful maintenance aimed at respecting the initial choices.



Avenida Embajador Abelardo Bueno
Avenida Sernambetiba 5000
Barra de Tijuca



Lechner e Lajta a Budapest

Nel ricco e complesso clima culturale della monarchia ungherese, tra il 1891 e il 1918, si consuma uno dei momenti più alti dell'architettura magiara, dove l'ispirazione ad un romanticismo nazionale, a volte contrapposto e a volte alternativo alla Secessione Viennese, si concretizza nelle figure di Ödön Lechner prima e Béla Lajta poi. Lechner, formatosi nel clima successivo alla nascita della Duplice Monarchia (1867), svilupperà subito un atteggiamento antiaccademico, rifiutando di applicare, semplicemente copiandoli, i dogmi delle correnti storiciste in voga in quel periodo. Parallelamente all'Art Nouveau realizzerà un suo linguaggio formale aperto e in continuo mutamento, dove l'orientalismo indo-persiano e l'eclettismo europeo di fine secolo si mescoleranno alla tradizione ungherese più arcaica, dando vita all'*Uj Magyar Stylus* (nuovo stile ungherese). L'aver intrapreso questa sua scelta lo porterà ad essere con frequenza attaccato e criticato sia dalle autorità politiche che dalla critica specializzata più vicina a Vienna che vedrà applicati in molti dei suoi edifici (come il Museo delle Arti Applicate, l'Istituto di Geologia e la Cassa di Risparmio delle Poste) elementi troppo ricchi di potenzialità simboliche di origine autoctona. Lo stesso Lajta, allievo e collaboratore di Lechner, seguirà soltanto per un certo periodo le originali ed innovative idee del maestro, ma col tempo se ne allontanerà, avvicinandosi al mondo architettonico dell'amico austriaco Adolf Loos e del collega finlandese Elien Saarinen. Lo scoppio della Grande Guerra, con la conseguente dissoluzione dell'Impero e il sopraggiungere della morte precoce dello stesso Lajta, ne arresteranno l'opera ed il pensiero, che rimarrà per molti anni tra le pieghe della storia dell'architettura.

Andrea Nerozzi Pákozdy

Lechner and Lajta in Budapest

Between 1891 and 1918, in the rich, complex cultural climate of the Hungarian monarchy, one of the peaks of the nation's architecture was reached. The inspiration of national Romanticism, at times opposed and sometimes alternative to the Vienna Secession, produced Ödön Lechner first and then Béla Lajta. Lechner, trained in the atmosphere subsequent to the birth of the Double Monarchy (1867), immediately developed an antiacademic attitude, refusing to apply the dogmas of the historicist trends in vogue at the time by merely aping them. Like Art Nouveau, the architect devised his own open-ended, constantly changing formal language, where Indo-Persian Orientalism and turn-of-the-century European eclecticism were mixed with the most archaic Hungarian tradition, engendering *Uj Magyar Stylus* (New Hungarian Style). Having taken this route he was to be attacked and criticized frequently, both by the political authorities and the specialized critics closer to Vienna. They found that many of his works (like the Museum of the Applied Arts, the Geology Institute and the Post Office Savings and Loan Bank) were excessively rich in elements whose symbolic potential was local. Lajta himself, a student and collaborator of Lechner, only followed for a short period the master's original ideas; but, over time, he moved away from them, approaching the architectural world of his Austrian friend Adolf Loos and the Finnish architect, Elien Saarinen which was just coming forth. The outbreak of World War I, with the consequent dissolution of the empire and the untimely death of Lajta himself halted his work and thought. For a long time they were forgotten by architectural history.

Andrea Nerozzi Pákozdy

Le fotografie attuali sono dell'autore, le immagini d'epoca e i disegni sono tratti da: J.Kismarty Lechner, *Lechner Ödön*, Budapest 1961; Ferenc Merényi, 1867-1965, *Cento anni di architettura ungherese*, Roma 1965; Ferenc Vámos, *Lajta Béla*, Budapest 1970; Tibor Bakonyi, *Lechner Ödön*, Budapest 1981; János Gerle, *A századforduló magyar építészete*, Budapest 1990; AA.VV., *Ödön Lechner 1845-1914*, catalogo della mostra al museo di architettura ungherese B.P., Budapest 1991; Marco Biraghi, *Guida all'architettura del novecento a Vienna, Budapest e Praga*, Milano 1994; István Berta - András Hadik, *Panorama: Architecture and Applied in Hungary 1896-1916*, Kyoto 1995; György Szegő, *Termés és átváltozás*, Budapest 1995; Piroška Ács, *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete*, Budapest 1996. Altre realizzazioni di Lechner: 1871, casa d'affitto, Múzeum körút 33, con Gyula Pártos; 1871/72, casa d'affitto, in Bajcsi Zsilinszki 43, con Gyula Pártos; 1871/74, casa d'affitto, in Veres Pálné utca 9, con Gyula Pártos; 1872, casa d'affitto, S. István tér 3, con Gyula Pártos; 1883, Istituto MAV, Andrassy út 25, con Gyula Pártos; 1889/91, casa Thonet, Váci utca 11, con Gyula Pártos; 1895, casa d'affitto Lechner; in Berzenczey utca 4; 1911, entrata del Museo Ernst, in Nagymező utca 8. Altre realizzazioni di Lajta: 1900, negozio musicale Ferenc Bard, in Kossuth Lajos utca 4; 1907, entrata del negozio Jónás Hecht, in Szent István tér 14; 1908, camera mortuaria nel cimitero ebraico di Salgótarján út.

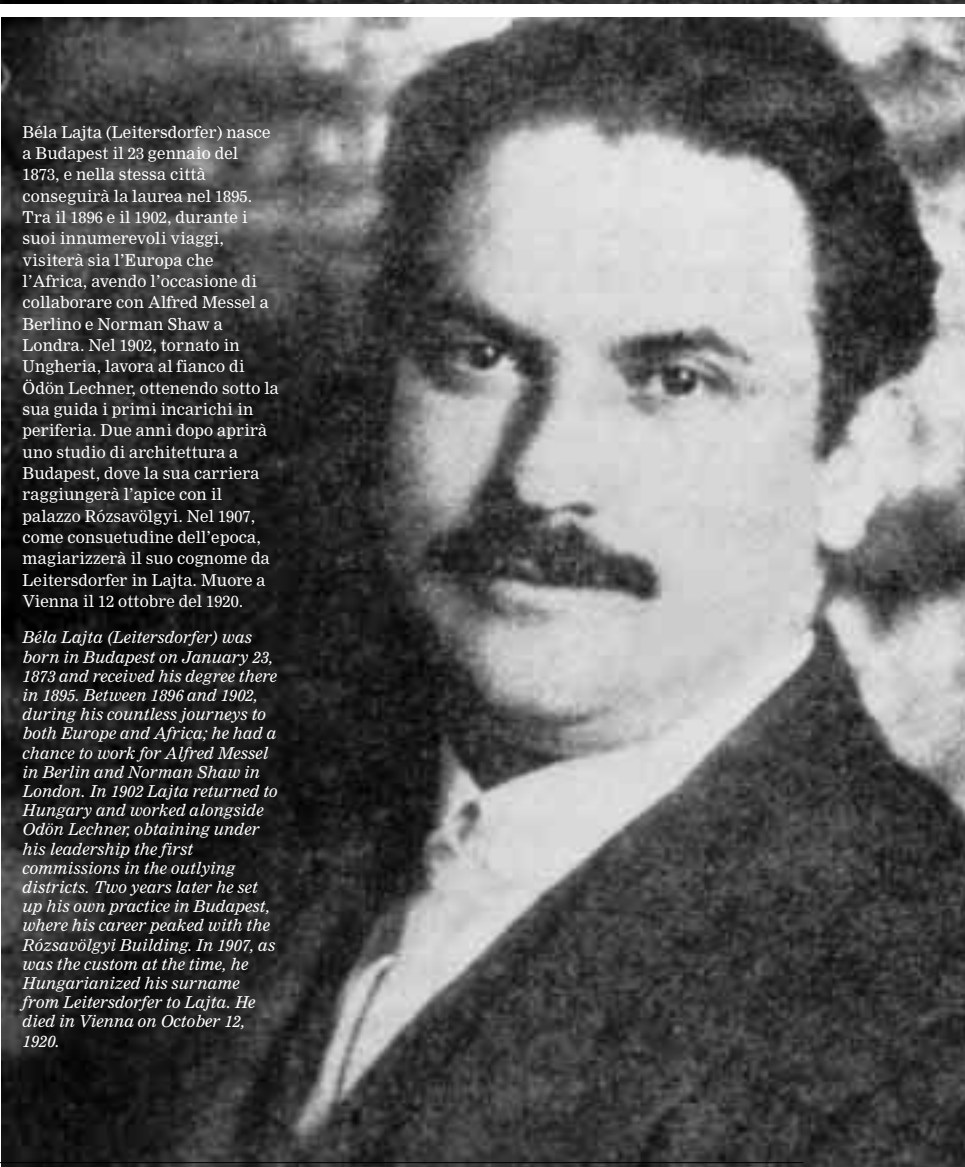
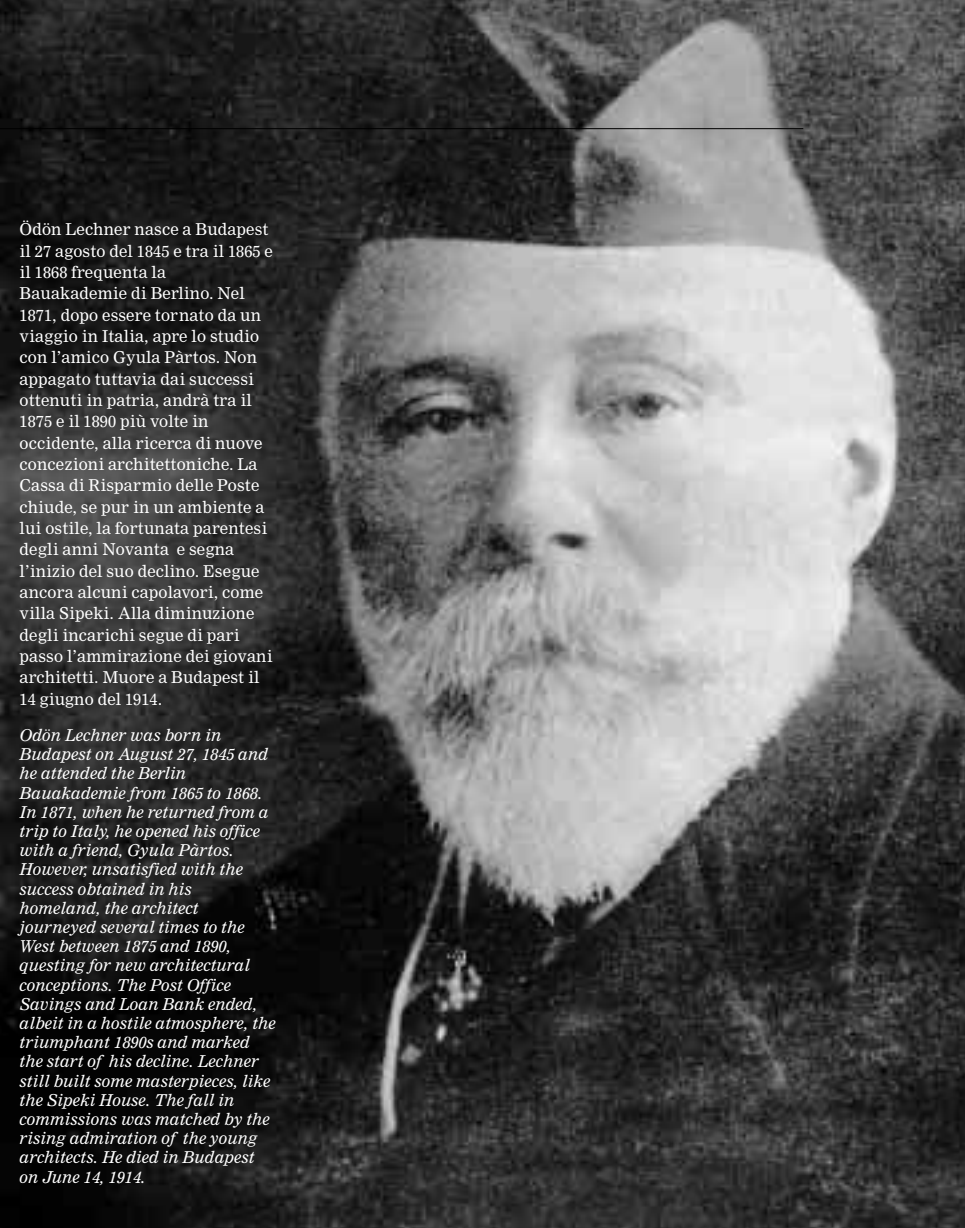
The current photographs are by the author, while the period pictures and drawings come from: J. Kismarty Lechner, *Lechner Ödön*, Budapest, 1961; Ferenc Merényi, 1867-1965, *Cento anni di architettura ungherese*, Rome, 1965; Ferenc Vámos, *Lajta Béla*, Budapest 1970; Tibor Bakonyi, *Lechner Ödön*, Budapest 1981; János Gerle, *A századforduló magyar építészete*, Budapest 1990; Ödön Lechner 1845-1914, *Catalogue of the exhibition at the B. P. Hungarian Architecture Museum*, Budapest 1991; Marco Biraghi, *Guida all'architettura del novecento a Vienna, Budapest e Praga*, Milan, 1994; István Berta - András Hadik, *Panorama: Architecture and Applied Arts in Hungary 1896-1916*, Kyoto 1995; György Szegő, *Termés és átváltozás*, Budapest 1995; Piroška Ács, *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete*, Budapest 1996. Other works by Lechner: 1871, Rental Apartment House, Múzeum körút 33, with Gyula Pártos; 1871/72, Rental Apartment Block, Bajcsi Zsilinszki 43, with Gyula Pártos; 1871/74, Rental Apartment Building, Veres pálné utca 9, with Gyula Pártos; 1872, Rental Housing, S. István tér 3, with Gyula Pártos; MAV Institute, Andrassy út 25, with Gyula Pártos; 1889/91, Thonet House, Váci utca 11, with Gyula Pártos; 1895 Lechner Apartment House, Berzenczey utca 4; 1911, Ernst Museum Entrance, Nagymező utca 8. Other works by Lajta: 1900, Ferenc Bard Music Shop, Kossuth Lajos utca 4; 1907, Jónás Hecht Shop Entrance, Szent István tér 14; Morgue in the Jewish Cemetery in Salgótarján út.

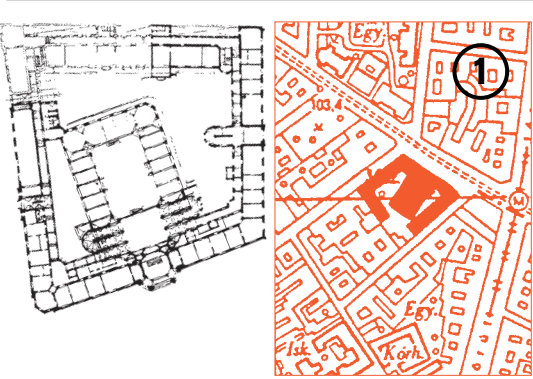
Ödön Lechner nasce a Budapest il 27 agosto del 1845 e tra il 1865 e il 1868 frequenta la Bauakademie di Berlino. Nel 1871, dopo essere tornato da un viaggio in Italia, apre lo studio con l'amico Gyula Pártos. Non appagato tuttavia dai successi ottenuti in patria, andrà tra il 1875 e il 1890 più volte in occidente, alla ricerca di nuove concezioni architettoniche. La Cassa di Risparmio delle Poste chiude, se pur in un ambiente a lui ostile, la fortunata parentesi degli anni Novanta e segna l'inizio del suo declino. Esegue ancora alcuni capolavori, come villa Sipeki. Alla diminuzione degli incarichi segue di pari passo l'ammirazione dei giovani architetti. Muore a Budapest il 14 giugno del 1914.

Ödön Lechner was born in Budapest on August 27, 1845 and he attended the Berlin Bauakademie from 1865 to 1868. In 1871, when he returned from a trip to Italy, he opened his office with a friend, Gyula Pártos. However, unsatisfied with the success obtained in his homeland, the architect journeyed several times to the West between 1875 and 1890, questing for new architectural conceptions. The Post Office Savings and Loan Bank ended, albeit in a hostile atmosphere, the triumphant 1890s and marked the start of his decline. Lechner still built some masterpieces, like the Sipeki House. The fall in commissions was matched by the rising admiration of the young architects. He died in Budapest on June 14, 1914.

Béla Lajta (Leitersdorfer) nasce a Budapest il 23 gennaio del 1873, e nella stessa città conseguirà la laurea nel 1895. Tra il 1896 e il 1902, durante i suoi innumerevoli viaggi, visiterà sia l'Europa che l'Africa, avendo l'occasione di collaborare con Alfred Messel a Berlino e Norman Shaw a Londra. Nel 1902, tornato in Ungheria, lavora al fianco di Ödön Lechner, ottenendo sotto la sua guida i primi incarichi in periferia. Due anni dopo aprirà uno studio di architettura a Budapest, dove la sua carriera raggiungerà l'apice con il palazzo Rózsavölgyi. Nel 1907, come consuetudine dell'epoca, magiarizzerà il suo cognome da Leitersdorfer in Lajta. Muore a Vienna il 12 ottobre del 1920.

Béla Lajta (Leitersdorfer) was born in Budapest on January 23, 1873 and received his degree there in 1895. Between 1896 and 1902, during his countless journeys to both Europe and Africa, he had a chance to work for Alfred Messel in Berlin and Norman Shaw in London. In 1902 Lajta returned to Hungary and worked alongside Ödön Lechner, obtaining under his leadership the first commissions in the outlying districts. Two years later he set up his own practice in Budapest, where his career peaked with the Rózsavölgyi Building. In 1907, as was the custom at the time, he Hungarianized his surname from Leitersdorfer to Lajta. He died in Vienna on October 12, 1920.





1891/1896

Museo e Scuola di Arti Applicate
Ódön Lechner e Gyula Pártos

Tornato in patria, agli inizi degli anni Novanta, dopo un breve soggiorno in Inghilterra, sembra volere sperimentare e varare nuove soluzioni, attingendo dagli esempi architettonici indiani visti a Londra e dall’operato grafico dell’etnografo ungherese Huzska. Allo stesso tempo introduce la nuova maiolica resistente esternamente, il “pirogranito”, prodotto e lavorato per la prima volta dall’amico industriale Wilmos Zsolnay di Pécs. L’edificio, escludendo la cupola, pur non emergendo totalmente con la sua mole dal lungo fronte sulla Ullői út, si presenta, attraverso la ricca composizione dei particolari decorativi di facciata, come una gemma incastonata. La vivacità degli elementi in pirogranito, per la maggior parte di color giallo, presenti sul tetto e nel vestibolo d’entrata, assieme alle campiture a soggetto floreale, comunicano una leggiadra vivacità; contrariamente al resto della facciata, dove la severità del bugnato si impone. La pianta viene organizzata in una successione di spazi; dalla hall d’ingresso, con la apertura nel soffitto, alle scale laterali, fino al “cuore” completamente vetrato.

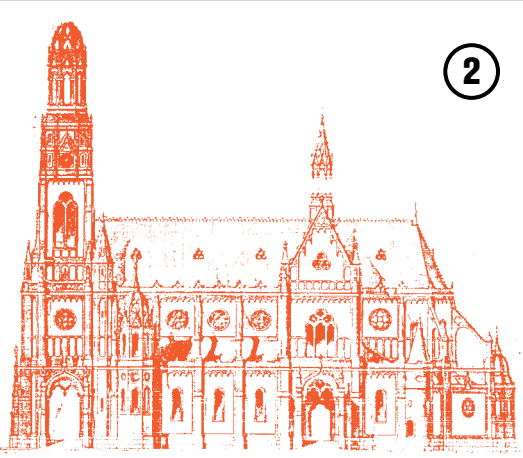
Museum and Applied Arts School

Ódön Lechner and Gyula Pártos

When Lechner returned to his home country in the early 1890s, after a brief stay in Britain, it seems as if the architect wanted to experiment and launch new solutions, drawing on the Indian architecture seen in London. He also was influenced by the graphics of the Hungarian

ethnographer, Huzska. At the same time, he introduced the new outdoor majolica—pirogranite—produced and processed for the first time by his industrialist friend, Wilmos Zsolnay, in Pécs. Excluding the dome, the building, although it does not emerge totally with its hugeness from the long front on Ullői út, thanks to the rich composition of the facade’s decorative detailing it appears to be a mounted gemstone. The vivacity of the (mostly yellow) pirogranite elements on the roof’ and in the entrance vestibule, besides the floral bays, communicate an airy vivaciousness. On the rest of the facade, the severe rustication imposes itself. The plan is arranged in a succession of spaces: from the entrance hall, with the ceiling opening, to the side stairs and all the way to the fully glazed “heart.”

Üllői út 33-37



1894/1898

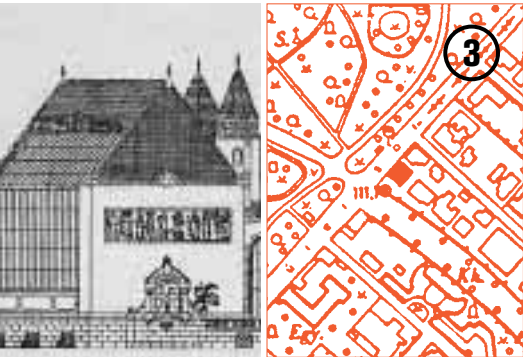
Chiesa Cattolica di Szent László a Köbánya (2° progetto)
Ódön Lechner

Nascosta tra le ciminiere e i grattacieli della periferia di Budapest, nel centro di Köbánya, troviamo la Chiesa Cattolica di Szent László. Il progetto della chiesa, affidato direttamente a Lechner e presentato nel 1892 alla commissione edilizia clericale, risultò, per l’intera composizione di chiaro gusto bizantino, troppo audace. Il nuovo progetto, consegnato nel 1894, presenta una pianta non più centrale, ma a tre navate, dove spariscono completamente i due bracci porticati e compare, al centro della facciata, il campanile a base esagonale.

Szent László Catholic Church in Kűbánya (2nd design)
Ódön Lechner

Hidden amid the smokestacks and skyscrapers on Budapest’s outskirts, in the center of Kűbánya, is the Szent László Catholic Church. The project, commissioned directly to Lechner and submitted in 1892 to the clerical building committee, turned out to be too bold, because of the whole composition of clearly Byzantine taste. The new scheme, submitted in 1894, is no longer centrally planned: it has a nave and two side aisles; the two wings with porticoes vanished and a hexagonal bell-tower appears at the center of the facade.

Szent Lászlò tér
Köbánya



1895

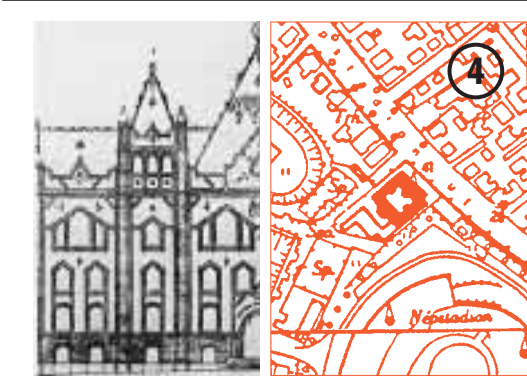
Villa dello scultore György Zala
Ódön Lechner, Zoltán Bálint e Lajos Jámbor

All’inizio degli anni Novanta, Lechner, ritornato dal suo secondo viaggio in Inghilterra (dove conosce William Morris e Philip Webb), sembra voler sperimentare lo schema a pianta libera. L’occasione gli si presenta progettando la villa per lo scultore, allora in voga, György Zala, nella quale farà uso in facciata di accattivanti giochi di volume. Tuttavia la costruzione dell’edificio viene seguita e portata a termine da due suoi giovani seguaci, Zoltán Bálint e Lajos Jámbor, che non mancheranno di apportare modifiche al progetto originale.

House of the Sculptor, György Zala
Ódön Lechner, Zoltán Bálint and Lajos Jámbor

In the early 1890s Lechner returned from his second trip to Britain (where he met William Morris and Philip Webb) and it seems as if he wanted to test the open plan. The opportunity arose designing the house for the then trendy sculptor, György Zala, and he employed enchanting massing in the facade. However, the construction of the home was supervised and terminated by two of his young followers, Zoltán Bálint and Lajos Jámbor, who modified the original scheme.

Ajtòsi Dűrer sor 25



1896/1899

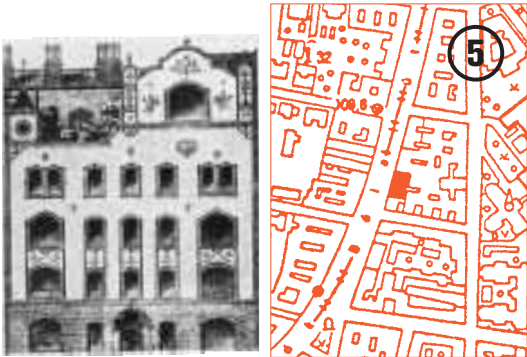
Istituto di Geologia
Ódön Lechner

La precaria situazione finanziaria del Comitato per la fondazione dell’Istituto di Geologia impone a Lechner di optare per una soluzione progettuale dai lineamenti sobri che verranno evidenziati nella simmetria di impianto e di facciata. La ludicità compositiva a lui cara emerge ancora una volta dagli elementi in pirogranito, in questa occasione di colore blu. Il piano rialzato e il primo piano, sede degli uffici amministrativi, sono completamente spogli di qualsiasi ornamento, che invece troviamo puntualmente nella hall d’ingresso, nei corridoi e nelle scale.

Geology Institute
Ódön Lechner

The precarious finances of the Committee for the Foundation of the Geology Institute obliged Lechner to opt for a sober design which was manifested in the symmetrical plan and facade. The lucid composition he loved emerges once again from the pirogranite elements, which are blue here. The ground and first floors, housing the administration offices, are totally devoid of ornament, which is found in the entrance hall, the corridors and on the stairs, instead.

Stefánia út 14



1898/1899

Casa d'affitto per Gyula Lechner
Ódön Lechner

Lechner progetta nel 1898, per conto del fratello Gyulà, una casa d’affitto che risulterà la sua unica opera realizzata a Buda. Sulla facciata intonacata, di un color beige chiaro, usa come materiale decorativo esclusivamente il mattone, ricamando con esso motivi ornamentali, da lui stesso studiati e copiati dagli indumenti in pelle dei contadini della pianura ungherese. Attraverso queste decorazioni sembra voler accentuare l’attico asimmetrico posto al quinto piano, un tempo studio del fratello pittore.

Gyulà Lechner Rental Apartment Block
Ódön Lechner

Designed in 1898 for his brother, Gyulà, this apartment building turned out to be Lechner’s only work built in Buda. On the light-beige plastered facade he used bricks as the sole decorative material; the ornamental designs were studied and copied by the architect himself from the leather clothing of the farmers in the Hungarian plain. Through these decorations he seems to want to stress the asymmetric fifth-floor attic, once his brother’s painting studio.

Béla Bartòk út 25



1899/1901

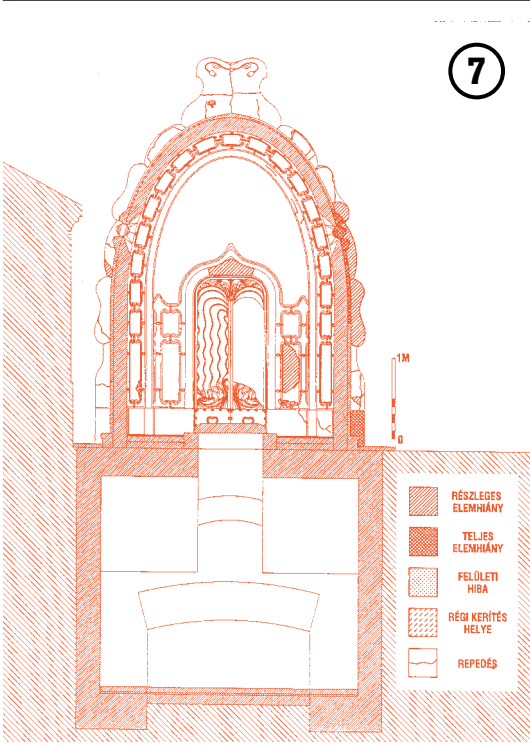
Cassa di Risparmio delle Poste
Ódön Lechner e Sandòr Baumgarten

Molto criticata al momento della costruzione per l’evidente richiamo ad elementi della tradizione, può essere considerata come il manifesto del nuovo stile ungherese (*új magyar stílus*). Liberandosi dell’architettura rinascimentale francese e dell’ornamentazione indo-persiana, filtra il tutto attraverso l’arte popolare. Gli aggetti di facciata, cari a Lechner, si dissolvono, lasciando il posto soltanto alle lesene a tutt’altezza. Attorno a queste Lechner incastona elementi decorativi ungheresi in pirogranito, già visti nell’Istituto di Geologia e nella casa di Berzenczey utca 11 (non inclusa nell’itinerario). La linea ondulata che chiude superiormente la facciata sembra il fronzolo del “vestito di gala ungherese”, spesso citato da Lechner. Qui, tra mosaici, affreschi e cornicioni in pirogranito, troviamo una sovrabbondanza di elementi rispetto al resto. Anche i colmi, i pinnacoli e gli abbaini celebrano la festa del ritrovato “Tesoro di Attila”, rappresentato dalle teste di toro. All’interno il tema della solennità viene ripreso in più occasioni. Attraverso la hall d’ingresso si arriva nella Sala Casse del primo piano. Una serie di colonne, disposte a quadrato, sorregge una cupola interamente in vetro, e tra queste un’ alta fascia decorata e traforata da finestre di svariate forme (nasi e lobi) rende la sala veramente interessante.

Post Office Savings and Loan Bank
Ódön Lechner and Sandòr Baumgarten

Highly criticized when constructed for the obvious references to the traditional elements, it can be considered the manifesto of the new Hungarian style (Új Magyar Stílus). Freeing himself of French Renaissance architecture and Indo-Persian decorations, everything takes on a popular art tinge. The protrusions dear to the architect melt away, leaving only full-height pilaster strips. Around these Lechner sets Hungarian pirogranite decorative motifs, already used in the Geology Institute and the Berzenczey utca 11 Apartment House (not included in the itinerary). The wavy line capping the facade looks like the frills of the “Hungarian fancy dress” often mentioned by Lechner. Here, with mosaics, frescoes and pirogranite cornices there is a surfeit of elements compared with the rest. Even the ridges, pinnacles and dormer windows celebrate the festival of the “Attila’s Treasure” that has been found again, represented by the bull’s heads. Inside the theme of solemnity appears several times. The entrance hall leads to the first floor tellers’ room. Columns arranged in a square support an entirely glazed dome and between them a high decorated strip pierced by windows of various shapes (noses and lobes) make the room truly interesting.

Hòld utca 4



1903/1904

Cappella della Famiglia Sándor Schmidl
Ödön Lechner e Béla Lajta

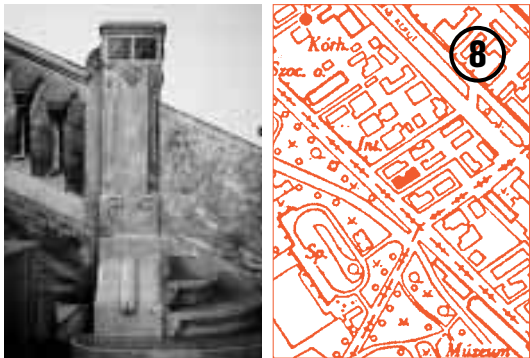
Questo monumento, importante per essere un capolavoro dell'architettura sepolcrale, lo è anche perché vi collaborano Lechner e Lajta insieme; tuttavia, sul lato sinistro della tomba comparirà solo la firma di quest'ultimo ('Leitersdorfer Béla Építő'). Qui le forme architettoniche e le decorazioni del rivestimento, interamente in pirogranito e in mosaici, sono riprese dall'arte rurale magiara. All'interno, di fronte all'ingresso, un mosaico raffigurante un arbusto con fiori di papavero, augura ai defunti un dolce riposo e "viaggio" nell'aldilà.

Sándor Schmidl Family Chapel

Ödön Lechner and Béla Lajta

This monument is noteworthy because it is a masterpiece of cemetery architecture; moreover, Lechner and Lajta conceived it together. However, only the signature of the latter (Leitersdorfer Béla Építő) appears on the left side of the tomb. Here the forms of the structure and the decorations of the pirogranite and mosaic cladding throughout hark back to Hungarian rural art. Inside, opposite the entrance, a mosaic portraying a shrub with poppy flowers wishes those who have passed away a pleasant rest and "trip" to Heaven.

Kozma utca



1905

Villa per Balász Sipeki
Ödön Lechner, Dezső Jakab e Marcell Komor

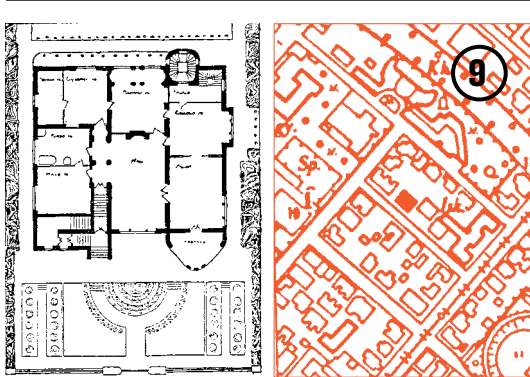
Il progetto della villa Balázs Sipeki risulta essere l'ultimo di questo genere a pianta libera. La morbida plasticità dei volumi di facciata, è resa ancora più evidente, dall'aggettante bovindo del piano terra che illumina internamente la hall, mentre la scala è riccamente decorata da elementi lechneriani in pirogranito ricoperto da quella particolare vernice che è l'eusina. La villa si presenta tuttora in un ottimo stato di conservazione, tuttavia sul retro, fuori dalla vista dei passanti, un corpo estraneo spezza l'originalità dell'edificio.

Balázs Sipeki House

Ödön Lechner, Dezső Jakab and Marcell Komor

The design of the Balázs Sipeki House turned out to be the last with a free plan. The soft plasticity of the facade volumes is stressed even more by the projecting ground floor bay window which lights the hall. The stairs boast a wealth of Lechner's pirogranite decorations painted with a special paint. The house still is in fine condition; however, in the rear, out of sight of passersby, an addition ruins the construction's originality.

Hermina útca 47



1905/1906

Villa Malonyai
Béla Lajta

Il progetto definitivo viene approvato nell'ottobre del 1906, dopo aver presentato precedentemente altre tre soluzioni. L'edificio, sapientemente progettato, introduce geometrie vicine a Eliel Saarinen e all'architettura inglese di Philip Webb, miscelate ad elementi folkloristici magiari. La ricca facciata dai volumi plastici, pur se apparentemente disordinata nel suo insieme, evidenzia elementi costruttivi, ciascuno con la propria simmetria. All'interno Lajta rivoluziona la distribuzione classica degli spazi, portando la cucina e lo studio al primo piano e la zona notte al piano rialzato, rendendo gli ambienti stessi in comunicazione tra loro.

Malonyai House
Béla Lajta

The fourth and final scheme was approved in October, 1906. The skillfully designed building introduces geometric forms close to those of Eliel Saarinen and Philip Webb's British architecture, mixed with elements from Hungarian folklore. The rich facade with its plastic volume may seem untidy overall, but it shows constructional components, each with its own symmetry. Inside Lajta revolutionized the classic layout of the spaces, placing the kitchen and study on the first floor and the sleeping area on the ground floor, so the rooms are tied.

Izsó utca 5



1906/1907

Cappella della Famiglia Gries nel cimitero Rákosszentmihály
Béla Lajta

La struttura della cupola in calcestruzzo, dalla sezione parabolica a forma di *boglya*, appoggia su una cripta a base quadrata. L'eleganza della superficie esterna, un tempo in pirogranito, e il fastoso mosaico all'interno, rendono questo monumento dell'arte funebre, un *unicum* nel suo genere. Lajta cercherà di fondere gli elementi della tradizione magiara con quelli della cultura ebraica, dimostrando di conoscerne la simbologia religiosa. L'ambiente che doveva accompagnare il defunto nell'aldilà, per la religione ebraica, doveva essere pieno di colore.

Gries Family Chapel in Rákosszentmihály Cemetery
Béla Lajta

The reinforced concrete structure of the dome, with a parabolic section like a boglya, rests on the square crypt. The elegance of the exterior surface, once in pirogranite, and the fine mosaic inside make this tomb unique. Lajta sought to blend the components of the Hungarian tradition and those of Jewish culture, showing that he knew the religious symbols. According to the Jewish religion, the environment that was supposed to accompany the dead to Heaven had to be full of color.

Cimitero Rákosszentmihály
Kozma utca



1906/1907

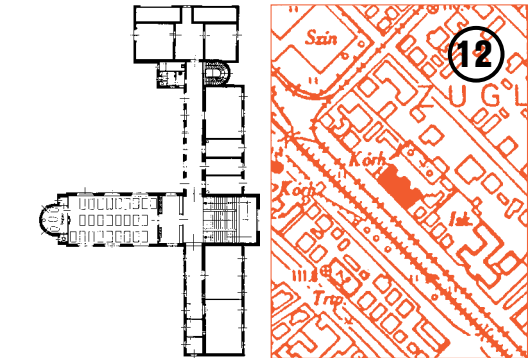
Ospizio Chevra Kadisa
Béla Lajta

Il fabbricato, a forma di 'E' con i tre bracci rivolti verso il cortile, raccoglie al suo interno tre scale, due delle quali sono racchiuse nelle torri aggettanti di facciata. I due portali d'ingresso, anticipano al visitatore un universo estetico, basato sui motivi dell'arte rurale magiara, reinterpretati da Lajta in una geometria pulita. All'interno gli stessi motivi sono distribuiti attraverso una successione di ambienti che vanno dalla hall d'ingresso alle scale, per giungere poi alla cappella per le funzioni sacre, dove ancora una volta il progettista, come già nella cappella Gries, unisce simboli ebraici con affascinanti segni della cultura autoctona.

Chevra Kadisa Home for the Elderly
Béla Lajta

The E-shaped building has three wings facing the courtyard; inside there are three stairs, two of which are in the projecting facade towers. The two entrance portals foretell an aesthetic universe based on the patterns of Hungarian rural art, reworked by Lajta in a clean geometric fashion. On the interior the same patterns are scattered through a succession of rooms, from the entrance hall to the stairs, then the chapel for services. Here, as in the Gries Chapel, he joins Jewish symbols with fascinating signs of the local culture.

Amerikai út 57



1906/1908

Istituto dei Ciechi
Béla Lajta

L'Istituto dei Ciechi, ideato da Lajta per la fondazione Ignac Wechselman e consorte contemporaneamente alla villa Malonay, presenta ad un primo esame i caratteri dell'architettura finlandese di Eliel Saarinen. Tuttavia nel palazzo a quattro piani si notano allo stesso tempo motivi decorativi ricavati dall'arte rurale magiara, come nella recinzione, nella cornice di gronda e nell'arco policentrico a tre lobi che ricorda quello della cappella Schmidl. Le due versioni progettuali a noi note non tradiscono la distribuzione d'impianto, che sembra scomposta in due parti.

Institute for the Blind
Béla Lajta

The Institute for the Blind, conceived by Lajta for the Ignac Wechselman and Wife Foundation at the same time as the Malonay House, at first glance seems to have the features of Eliel Saarinen's Finnish architecture. However, in the four-story building you can also note decorations derived from rural Hungarian art, such as the fence, the cornice and the three-lobe polycentric arch that recalls the one in the Schmidl Chapel. Both of the designs known to us have the same layout, which seems split in two.

Mexikói út 60



1908

Scuola inferiore (ginnasio) di Munkácsy utca
Ödön Lechner e Albert Körössi

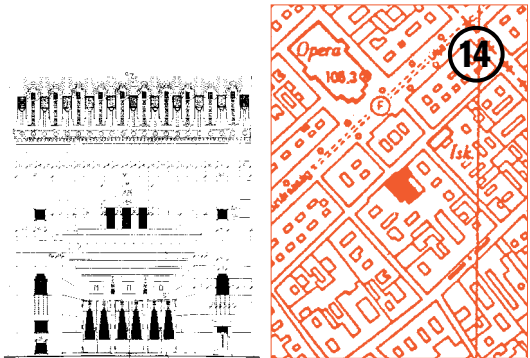
Nel 1901 Lechner porta a termine la Cassa di Risparmio delle Poste. Da questa data fino al 1910, anno in cui si associerà con József Vágó, collabora soltanto in un paio di incarichi con altri architetti. Con uno di questi, Albert Körössi, progetta nel 1908 la scuola inferiore in Munkacsy utca. L'edificio, nel suo impianto a ferro di cavallo, evidenzia una accresciuta sensibilità dell'artista, rivolta al miglioramento ed alla ricerca di nuove soluzioni nell'edilizia scolastica di fine secolo.

Munkacsy Utca Middle School

Ödön Lechner and Albert Körössi

In 1901 Lechner completed the Post Office Savings and Loan Bank. From this date until 1910 when he formed a partnership with József Vágó he only collaborated with other architects on a couple of jobs. With one of these, Albert Körössi, he designed the Munkacsy Utca Middle School in 1908. The horseshoe-shaped building reveals that the artist was more sensitive, seeking to improve and find new solutions for school buildings at the turn of the century.

Munkácsy utca 26_



1908/1909

Cabaret Parisiana, poi Teatro Arany János
Béla Lajta

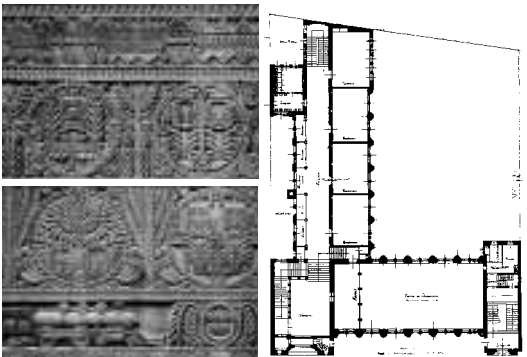
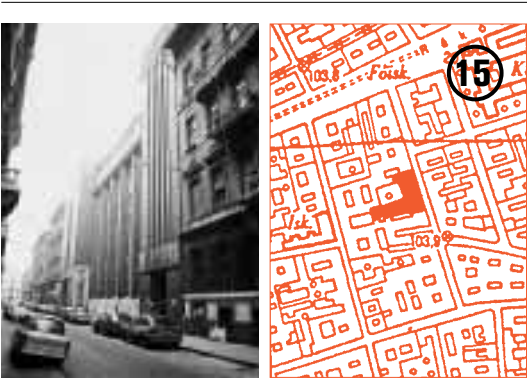
Costruito nel 1909 nel cuore della Budapest più mondana è stato, dopo la Grande Guerra e fino agli anni Sessanta, offeso nella sua unicità da ripetute barbarie architettoniche. Nella superficie esterna, scomposta secondo precise regole geometriche e completamente rivestita in marmo di Carrara, sono inseriti sull'asse di simmetria un templetto tripartito e un ingresso dall'accentuata strombatura. A coronamento di questa superficie sono posti sul cornicione dieci angeli in rame che con le loro lanterne sembrano proteggere la vita notturna attorno al vecchio cabaret.

Parisiana Cabaret, later Arany János Theater
Béla Lajta

Erected in 1909 in the heart of the worldliest part of Budapest, from the First World War to the 1960s its uniqueness was ruined by repeated barbarian modifications. The exterior surface is broken up according to precise geometric rules and fully faced in Carrara marble; on the axis of symmetry are a small three-section temple and the entrance with very splayed jambs. To crown this surface the cornice features ten copper angels who, with their lanterns, seem to protect the nightlife around the old cabaret.

Paulay Ede utca 35





1909/1910

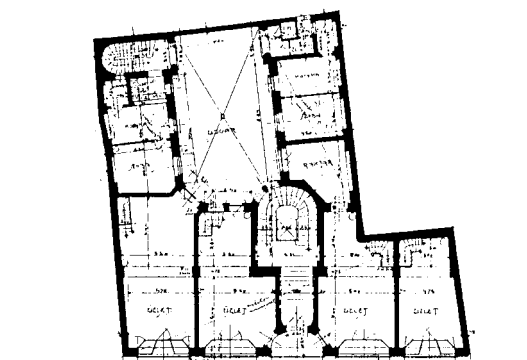
Istituto Superiore del Commercio
Béla Lajta

“Rompendo con l’architettura scolastica fino allora tradizionale, che pretendeva sempre la simmetria”. L’asimmetria d’impianto riflessa in facciata è evidenziata dalle aggettanti torri poste ai lati che, assieme alle lesene, scandiscono il ritmo verticale. Attorno alle due entrate, ad altezza d’uomo, sono collocati dei bassorilievi nei quali la tecnica di incisione e i motivi ornamentali presi dalla tradizione sono mescolati con figure tecnologiche, rappresentanti il progresso.

Upper Commerce School
Béla Lajta

“This was a break with the heretofore traditional school architecture which always demanded symmetry.” The asymmetric plan is mirrored in the facade and underscored more by the protruding side towers; together with the pilaster strips, they create the vertical rhythm. Near the entrance, a couple meters above the ground, are some bas reliefs in which the cutting technique and the ornamental designs borrowed from tradition are mixed with technological figures representing progress.

Vas utca 9/11



1910

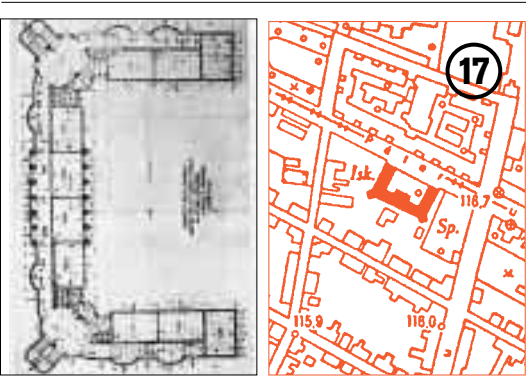
Casa d'affitto Vernes Gyula
Ódön Lechner

Prossimo al connubio con József Vágó, felice riferimento in terra ungherese dello stile della Secessione Viennese, sembra già adottare in facciata gli stilemi del giovane architetto, come testimoniano il rivestimento in lastre di marmo borchiate e la doppia cimasa posta sull’attico, riproduzione ridotta di casa Gutenberg (József e László Vágó, 1906). La mano del maestro è rintracciabile in alcuni particolari come le modanature delle finestre o i balconcini in ferro battuto. La casa rigorosamente simmetrica presenta nei piani abitativi superiori un leggero tentativo di movimento.

Vernes Gyula Rental Apartment Block
Ódön Lechner

Near to his collaboration with József Vágó, a felicitous reference in Hungary to the style of the Viennese Secession, he already seemed to adopt the young architect’s style in the facade. This is shown by the studded marble slab cladding and the double crowning on the attic, a small-scale reproduction of the Gutenberg House (József and László Vágó, 1906). The master’s hand can be found, however, in some of the detailing, like the window moldings and the wrought-iron balconies. The rigorously symmetrical building reveals in the upper stories a slight attempt to create movement.

Irányi utca 11



1910/1913

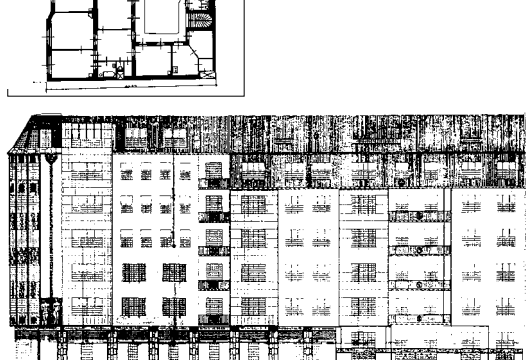
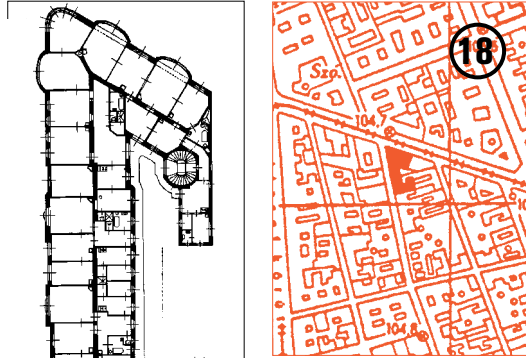
Scuola superiore in Péter Vajda utca
Ódön Lechner

La Scuola Superiore in Peter Vajda utca si presenta completamente spoglia di intonaco, e l’ornamentazione di carattere tessile, presente in tutti gli edifici di Lechner, svanisce. Il ritmo verticale, scandito dalle solite lesene a tutta altezza che terminano oltre la linea di gronda incatenate dal festone sinusoidale, e la pianta a ferro di cavallo, rigorosamente simmetrica, sono dei chiari indizi del linguaggio lechneriano. La costruzione, iniziata l’anno successivo, viene portata a termine dopo la Prima Guerra Mondiale dall’architetto Kálmán Reichl.

Peter Vajda itca Upper School
Ódön Lechner

This Upper School is totally devoid of plaster and the fabric decorations, found in all Lechner’s production, have vanished. The vertical rhythm, marked by the usual full-height pilaster strips which terminate beyond the eaves linked by the wavy festoon clearly indicate Lechner’s language. As does the rigorously symmetrical horseshoe-shaped plan. Construction started the following year and was completed after the war by the architect Kálmán Reichl.

Péter Vajda utca 29-31



1911

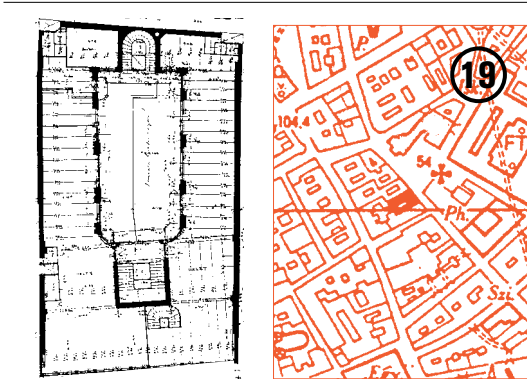
Casa d'affitto Harsányi
Béla Lajta

La posizione strategica e allo stesso tempo ‘difficile’ del lotto, con le sue ristrette possibilità di progettazione, inducono l’architetto a vagliare una soluzione dalle forme curve, vivacizzando plasticamente l’affaccio. La pianta, oltre ad essere estremamente funzionale, presenta le medesime caratteristiche degli altri edifici del centro. Abbiamo così la scala principale e quella di servizio (*cseledlépcső*), il ballatoio interno, i soggiorni e le camere distribuite lungo le due vie, i servizi e gli alloggi del personale rivolti verso il cortile.

Harsányi Rental Apartment Building
Béla Lajta

The strategic position and the tricky plot, which placed severe constraints on the design, induced the architect to investigate a curved solution, livening up the facade plastically. Besides being extremely functional, the plan has the same attributes as the other downtown constructions. Thus there are the main and secondary stairs, the internal gallery, the living and bedrooms facing the two streets; the bathrooms and servants rooms overlook the courtyard.

Népszínház utca 19
angolo Vig utca



1911

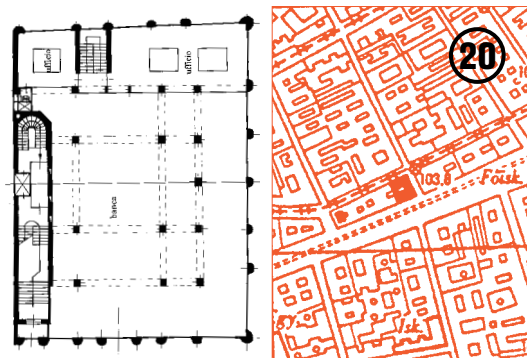
Palazzo Rózsavölgyi
Béla Lajta

Contemporaneamente a Loos e alla sua casa d’affitto sulla Michaelerplatz a Vienna, Lajta progetta l’edificio Rózsavölgyi in Szervita tér, nel pieno centro di Budapest. Il fabbricato, per l’azzardo ad una pronunciata geometria, sarà, come quello del collega austriaco, oggetto di scandalo, se pur di minore portata; tuttavia viene ritenuto il capolavoro dell’architetto ungherese. La versione odierna, scandita orizzontalmente da alte fasce marcapiano e da colorati cornicioni in pirogranito, si presenta completamente diversa dalla prima soluzione, a ritmo decisamente verticale.

Rózsavölgyi Building
Béla Lajta

When Loos was devising his rental apartment building on Michelerplatz in Vienna, Lajta designed the Rózsavölgyi Building on Szervita tér; right in the core of downtown Budapest. Because of its daring marked geometry, the construction, like that of the Austrian architect, engendered a scandal, albeit a lesser one. However, it is felt to be the Hungarian architect’s masterpiece. The contemporary version, marked horizontally by thick stringcourses and colored pirogranite cornices, differs totally from the original one, which definitely had a vertical rhythm.

Szervita tér n. 5



1911

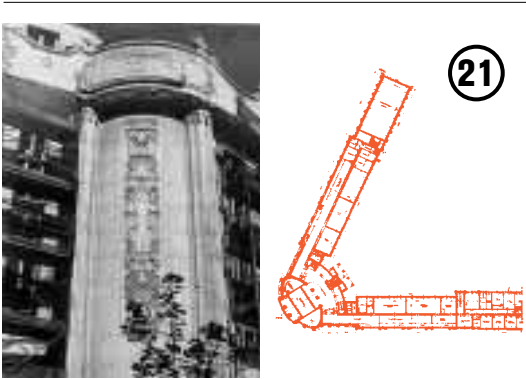
Banca del quartiere Erzsébet
Béla Lajta

L’edificio, ex sede della Banca Erzsébetváros, è posto su una pianta dalla forma rettangolare, libera su tre dei suoi lati. I servizi dei piani abitativi, adiacenti al quarto lato cieco, sfalsano in pianta, lungo l’asse di simmetria della Kazinczy utca, il baricentro distributivo della struttura. Come già avvenuto nel palazzo Rózsavölgyi, troviamo riconfermata la zona commerciale nella prima fascia dell’edificio, caratterizzato da semicolonne classiche (alte circa 11 m) e ampie vetrate. Superiormente quattro piani abitativi e un attico leggermente arretrato si sviluppano attorno ad un patio (8x8).

Erzsábet District Bank
Béla Lajta

This construction, the former Erzsébetváros Bank, lies on a rectangular plan, free on three of its sides. The service areas of the residential floors, adjacent to the fourth blank side, stagger the center of mass of the layout along the Kazinczy utca axis of symmetry. As in the previous Rózsavölgyi Building, the commercial section is in the lower half, with Classical half-columns (about 11 meters high) and big windows. The four residential levels above and the slightly set back attic surround a patio measuring 8x8 meters.

Rákoczi út 18



1913/1915

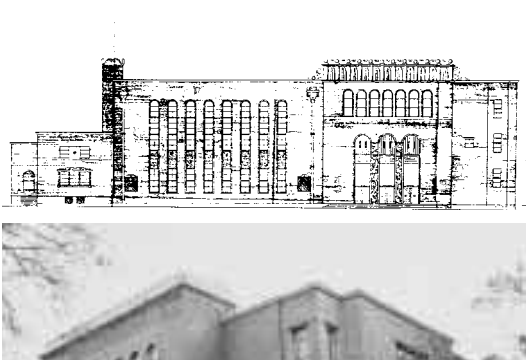
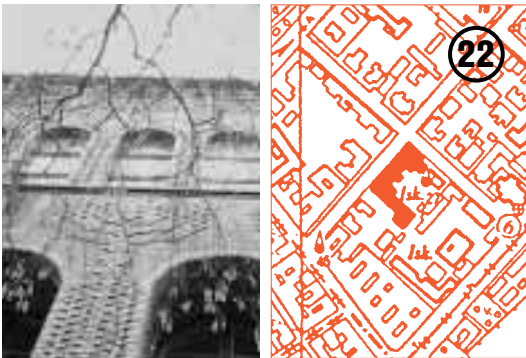
Liceo Statale a Kőbánya
Ódön Lechner e József Vágó

L’edificio, situato all’incrocio tra Körösy-Csoma út e Ónodi utca, presenta una interessante soluzione ad angolo. Il nucleo centrale, con l’introduzione di una rotonda dall’aspetto monumentale, sembra preannunciare un ritorno all’ordine, mentre le tracce dell’*Uj Magyar Stylus*, tendono a dileguarsi, per ritornare a quell’accademismo da cui erano nate. Le solite lesene a sezione esagonale che si prolungano verso l’infinito, vengono ora sostituite da colonne con scanalature di tipo classico. Le decorazioni in rilievo, con soggetti di carattere magiaro ricordano l’ornamentazione della architettura funebre usata da Lajta nel suo ultimo periodo.

Kőbánya State Lyceum
Ódön Lechner and József Vágó

The building, standing on the corner of Körösy-Csoma út and Onodi utca, has an interesting corner treatment. The central core, with the introduction of a monumental rotunda, seems to announce a return to order while the traces of the Uj Magyar Stylus tend to diminish. They return to that academicism that spawned them. The usual endless hexagonal pilaster strips are replaced by Classical fluted columns. The relief decorations with Hungarian subjects, recall the ornament of the cemetery architecture utilized by Lajta in his last period.

Körösi Csoma út 28-32



1913/1930

Liceo ‘Radnóti Miklós’
Béla Lajta, Armin Hegedüs e Henrick Böhm

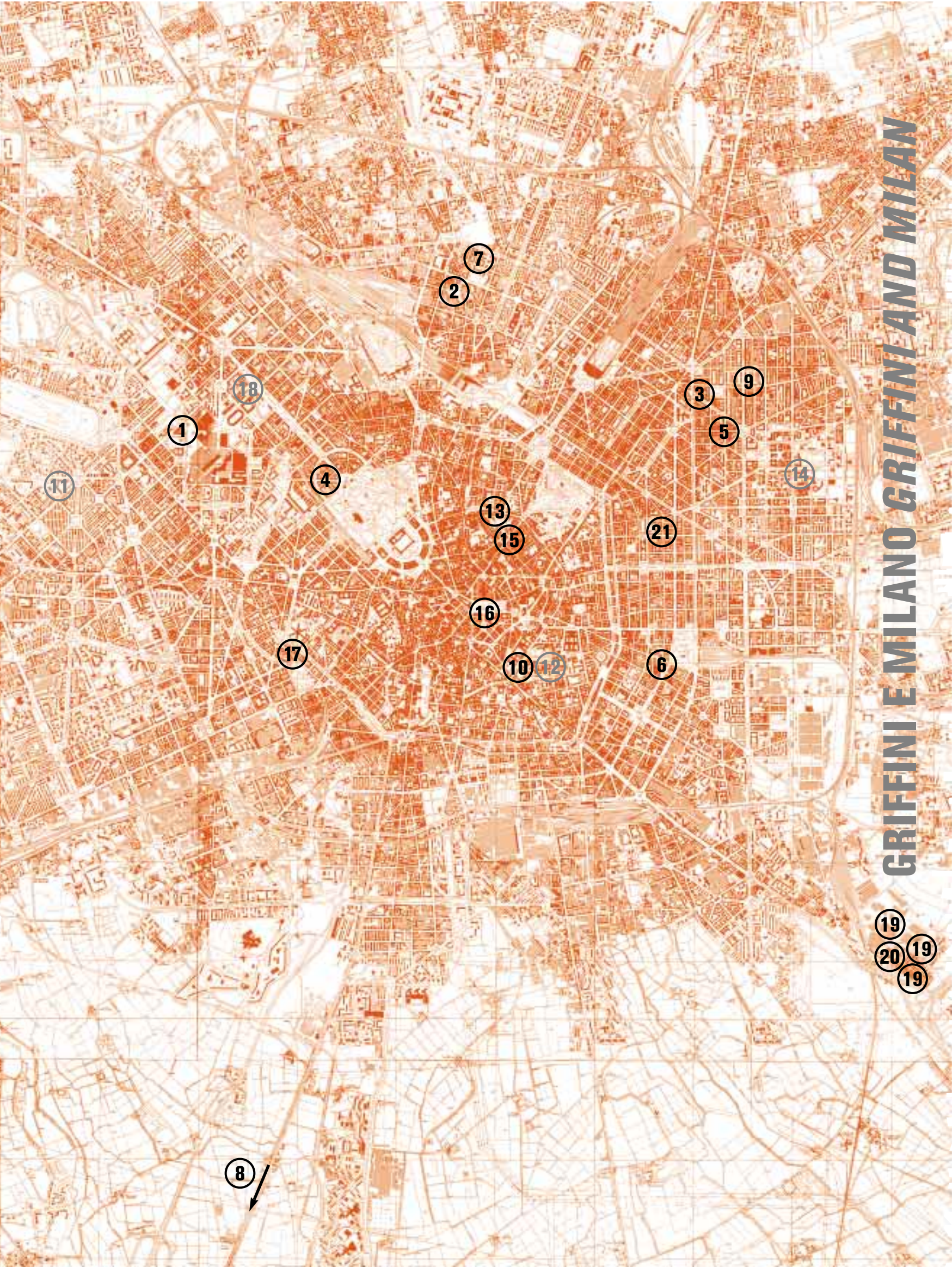
Il Liceo di Cházár András utca 10 viene progettato da Lajta nel 1913, su commissione della comunità ebraica, a salvaguardia della propria cultura. Tuttavia soltanto l’anno seguente verrà accettata la seconda versione, dopo che la prima era stata scartata per i richiami troppo classicheggianti. I lavori, sospesi con il sopraggiungere della guerra e dall’acuirsi della malattia dell’architetto, vengono ripresi soltanto nel 1928 da Armin Hegedüs e Henrick Böhm. La coppia, pur mantenendo nel progetto l’impianto originale, interviene sugli elementi decorativi, sostituendo le formelle in pietra scolpita.

Radnóti Miklós Lyceum
Béla Lajta, Armin Hegedüs and Henrick Böhm

The lyceum at Cházár András utca 10 was commissioned by the Jewish Community in order to save its own culture and designed by Lajta in 1913. However, not until the next year was the second version accepted, after the first was blocked since it was too Classical. Work was suspended when the war broke out and the architect became more ill; it was only started again in 1928 by Armin Hegedüs and Henrick Böhm. This pair maintained the original plan, but it modified the decorations, supplanting the sculptured stone.

Cházár András utca 10

Itinerario *Itinerary* 160



Griffini e Milano

“La scienza delle costruzioni offre all’edilizia nuovi arditi sistemi costruttivi che reclamano nuove forme d’architettura; l’industria moderna elabora e largisce nuovi materiali che ai vantaggi del basso costo uniscono notabili e particolari qualità; la revisione completa del problema dell’alloggio sulle basi delle rinnovate esigenze della vita, profondamente mutano vecchie idee, sconvolgono antichi pregiudizi, abbattano radicate consuetudini”. In queste parole, tratte dalla prefazione a *Costruzione razionale della casa* (1932) Enrico Agostino Griffini sintetizza i temi della sua ricerca professionale con un impeto che lascia trapelare un chiaro accento autobiografico. Nel corso di poco più di vent’anni Griffini ha infatti compiuto scelte coraggiose. Non solo il giovane laureato in ingegneria si è trasformato in un architetto, progettista e insegnante d’architettura, ma dopo un tranquillo esordio sulle orme dell’eclettismo lombardo ha contratto, in Germania, la “febbre razionalista” diventando un protagonista del dibattito sull’abitazione moderna. Tuttavia Griffini rappresenta un caso anomalo nelle vicende della cultura architettonica italiana tra le due guerre. La sua preparazione tecnica lo preserva sia dalla retorica macchinista che dalla nostalgia della classicità, portandolo a scegliere la strada difficile e coerente della sperimentazione in ambito produttivo, con lo sguardo rivolto verso quell’Europa taylorista che, nella stagione delle “difficoltà politiche”, il solo Persico aveva individuato come matrice della modernità. È il problema dell’abitare al centro degli interessi di Griffini, la casa economico-popolare esaminata con rigoroso metodo scientifico in tutte le sue parti, sia sul piano teorico che su quello della realizzazione pratica.

Federico Bucci e Claudio Camponogara

Griffini and Milan

“Architectural engineering offers building bold new constructional methods that demand fresh forms of architecture. Modern industry devises and hands out innovative materials which produce two advantages: low cost and remarkable, special qualities. The total review of the housing problem on the basis of the novel requirements of life radically modify the old ideas, pushing aside ancient prejudices and wiping out deep-seated customs.” This is how Enrico Agostino Griffini summed up the themes of his work in the foreword to *Costruzione razionale della casa*, dated 1932. His transport allows one to glimpse a clear autobiographical reference. In a little over twenty years, in fact, Griffini made some brave choices. For one thing, the young engineering graduate transformed himself in an architect and teacher of architecture. But after a peaceful start along the lines of Lombard eclecticism in Germany he caught the “Rationalist fever,” becoming a leader in the debate on modern residence. Yet Griffini is an atypical case in Italian architectural culture between the world wars. His technical training saved him from both the mechanistic rhetoric and nostalgia for Classicism, leading him to opt for the tricky, coherent road of experimentation within production. He was interested in the Taylorist Europe which, at the time of “political difficulties,” Persico alone had identified as the origin of modernity. Griffini’s attention was centered on the housing problem, public housing examined thoroughly with a rigorous, scientific method, both theoretically and in actual construction.

Federico Bucci and Claudio Camponogara

La realizzazione di questo itinerario non sarebbe stata possibile senza l’insostituibile aiuto dell’architetto Ernesto Griffini, che ci ha permesso, quasi dieci anni fa, di avviare un lavoro di ricerca sull’archivio del padre. Attualmente, tutti i materiali (disegni, fotografie, lettere, etc.) sono sistemati e messi a disposizione di studenti e ricercatori presso lo studio milanese di Ernesto Griffini e sono consultabili su appuntamento, allo scopo di evitare così quelle appropriazioni archivistiche, oggi purtroppo molto in uso, che non consentono la necessaria pluralità delle letture storiografiche. Sulla consistenza dell’archivio cfr. C. Camponogara, *Il Fondo Griffini*, in “Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura del Politecnico di Milano”, n. 8, 1988. Per quanto riguarda i contributi storico-critici sull’opera di Griffini, citiamo A. Mioni, A. Negri, S. Zaninelli, *Il sogno del Moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, Edifir, Firenze 1994; L. Crespi, F. Schiaffonati, *L’invenzione della tecnologia*, Alinea, Firenze 1990; oltre alle tesi di laurea di L. Pedrotti, M. Ballabio e di T. Di Caro, C. Marcelli, D. Marzorati (Politecnico di Milano, 1988 e 1994) e alla tesi di dottorato di M. Savorra (IUAV, 1999).

We are grateful to the architect’s son, Ernesto Griffini, who allowed us to kick off archival research on his father’s works nearly ten years ago. Otherwise, this itinerary would have been impossible. Currently all the material (drawings, photographs, letters, etc.) are stored and made available to students and scholars at Ernesto Griffini’s architecture office. Those who desire can make an appointment to consult it; this is to avoid people from appropriating themselves of the archives, which unfortunately is very common today, preventing the necessary plurality of historical readings. On the size of the archives see C. Camponogara, “Il Fondo Griffini,” in *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura del Politecnico di Milano*, N. 8, 1988. Concerning the historical and critical contributions on Griffini’s work we want to mention A. Mioni, A. Negri and S. Zaninelli, *Il sogno del Moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, Edifir, Florence, 1994; L. Crespi and F. Schiaffonati, *L’invenzione della tecnologia*, Alinea, Florence, 1990; besides the dissertations of L. Pedrotti, M. Ballabio and T. Di Caro, C. Marcelli and D. Marzorati (Milan Polytechnic, 1988 and 1994) and the Ph.D. thesis of M. Savorra (IUAV, 1999).

Enrico Agostino Griffini nasce a Venezia il 19 agosto 1887. Dopo un breve soggiorno con la famiglia in Tunisia, approda a Milano, dove frequenta le scuole superiori e si laurea nel 1910 in ingegneria industriale elettrotecnica al Regio Istituto Tecnico Superiore (Politecnico di Milano). Già prima di essere chiamato alle armi Griffini sceglie di dedicarsi all’insegnamento, carriera che, avviata nel campo della tecnologia, si rivolge all’arte e all’architettura, culminando nel 1927 con il conseguimento della libera docenza in *Architettura generale*. Gli esordi professionali in campo architettonico sono dei primi anni Venti: dai progetti di concorso alle prime realizzazioni per cooperative edilizie milanesi, Griffini affianca un’intensa attività editoriale pubblicando ricerche sui differenti “regionalismi” dell’architettura rurale. L’attenzione al problema della casa economico-popolare e la visita all’Esposizione di Stoccarda fanno maturare in Griffini l’adesione ai principi del movimento razionalista, che lo porterà a seguire i passi dei più giovani protagonisti lombardi (come Bottoni, Terragni e Rogers). Nel dopoguerra, il suo impegno in favore della Ricostruzione edilizia e nell’insegnamento è interrotto dalla morte, avvenuta a Milano il 22 agosto 1952.

Enrico Agostino Griffini was born in Venice on August 19, 1887. After a brief stay with his family in Tunisia, he moved to Milan, where he attended secondary school, in 1910 he received his degree in electrotechnical industrial engineering at the Regio Istituto Tecnico Superiore (Milan Polytechnic). Even before being called up by the military, Griffini decided to teach; his career commenced in the field of technology, then it turned to art and architecture, culminating in 1927 with a Ph.D. in general architecture. His architectural work began in the early 1920s; alongside his competition entries and the first executed schemes for the housing cooperatives in Milan, Griffini was a busy writer. He authored research on the different “regionalisms” of rural architecture. His focus on social housing and the visit to the Stuttgart Exposition made Griffini join the Rationalist movement, which led him to follow in the footsteps of the younger Lombardy-based lead players (like Bottoni, Terragni and Rogers). After the war his commitment to the building reconstruction and teaching ended when he died on August 22, 1952 in Milan.



1920

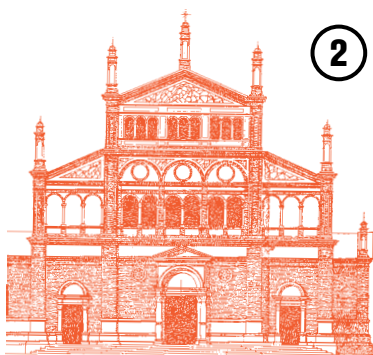
Sede della Società Ottica Meccanica F. Koristka con G.Manfredi

Griffini si misura con l'architettura industriale, tema che segnerà profondamente la sua attività di architetto, progettando questo stabilimento per la produzione di meccanica di precisione. I due corpi di fabbrica in cemento armato sottolineano le due diverse funzioni: verso la città il fronte degli uffici direttivi e amministrativi; all'interno, sul cortile, si trovano i laboratori destinati alla produzione e alla progettazione. Nell'angolo smussato dell'ingresso principale, pochi elementi decorativi inquadrano il logotipo dell'azienda dando "l'unica nota di ricchezza alla facciata" (L'Architettura Italiana, n. 5, maggio 1922).

Società Ottica Meccanica F. Koristka Factory with G. Manfredi

Griffini tackled an industrial building, a theme that was to leave a deep imprint on his architectural career, by designing a precision mechanics plant. The two reinforced concrete units underscore the two differing functions; the executive and administration offices overlook the city, while the manufacturing and design workshops face the internal courtyard. The rounded corner of the main entrance has a few decorations framing the firm's logotype giving the "facade its only enhancement." (L'Architettura Italiana, N. 5, May, 1922)

viale Eginardo 29



1921/1926

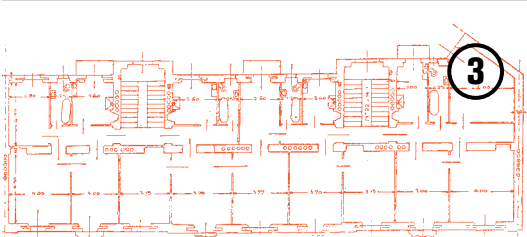
Ampliamento e nuova facciata della chiesa di S.M. alla Fontana con Paolo Mezzanotte

L'antica chiesa di Santa Maria alla Fontana, voluta nel 1507 dal governatore francese Charles d'Amboise per segnalare un luogo ritenuto miracoloso, sorgeva in posizione isolata in un'area che, nei primi decenni del Novecento, andava configurandosi sempre più come cintura operaia, dopo le demolizioni operate nel 1895. Nel primo progetto di ampliamento della facciata, Griffini e Mezzanotte compongono un impianto tripartito "in un ricco e fiorito stile lombardo", alternando laterizio e pietra. Nella realizzazione venne eseguita solo la parte centrale ad unica navata.

Extension and New Facade of the Church of S. M. alla Fontana with Paolo Mezzanotte

The ancient Church of Santa Maria alla Fontana, erected in 1507 by the French Governor, Charles d'Amboise, to mark a site held to be miraculous, stood in an isolated area. During the first decades of the twentieth century it was becoming increasingly a working class outlying district, after the demolition of 1895. In the first facade extension scheme Griffini and Mezzanotte created a three-section composition "in a rich, ornate Lombard style," alternating brick and stone. Only the central portion was executed.

via Thaon de Revel
piazza S.Maria alla Fontana



1924

Casa per la Cooperativa case per combattenti con G. Manfredi

La cooperativa viene costituita nel 1919 dall'Associazione Nazionale dei Combattenti e dei Mutilati. Il primo esito di questa iniziativa, è l'edificio in viale Gran Sasso. Si tratta di due corpi di fabbrica uguali a sei piani disposti parallelamente alla strada e intervallati da un ampio cortile. I locali al piano terreno sono adibiti a negozi, mentre i 44 alloggi hanno tutti finestre su due lati. L'eclettismo della facciata, "arieggiante al barocco", in realtà si limita ad un lavoro decorativo applicato al portone d'ingresso.

Apartment Block for the Veterans' Housing Cooperative with G. Manfredi

The cooperative was founded in 1919 by the National Association of Veterans and Disabled. The first work was the viale Gran Sasso structure. It has two identical six-story units running parallel to the street, separated by a large courtyard. The ground floor has shops throughout, while all 44 dwellings have windows on both sides. The eclecticism of the facade, "tending airily to the Baroque," actually is nothing more than the decorations applied to the entrance.

La casa, n. 9, settembre 1923

via Gran Sasso 5



1924/1925

Palazzina Maltecca con G. Manfredi

Questa piccola costruzione è l'unico progetto "non razionalista" di cui Griffini vorrà conservare memoria. "Lo stile della palazzina è il barocco fiorito lombardo della fine del settecento, di cui, nella nostra regione, rimangono ancora tracce interessanti. Il piano terreno è completamente rivestito, fino alla cornice del primo piano, in ceppo mezzano di Brembate, mentre le facciate sono in istucco. I contorni delle finestre dei piani superiori e la cornice di gronda sono in istucco cementizio, modellati in posto" (Rassegna di architettura, n. 6, 15 giugno 1929).

Palazzina Maltecca with G.Manfredi

This small construction was the only non-Rationalist design that Griffini did not want to forget. "The style of the building is ornate Lombard Baroque of the late eighteenth century and some interesting traces of it still remain in our region. The ground level, all the way up to the first floor molding, is clad in local stone, while the facades are stuccoed. The window surrounds of the upper stories and the eaves cornice are in stucco, shaped in situ." (Rassegna di architettura, N. 6, June 15, 1929)



via Guerrazzi 8
angolo via Gherardini



1925

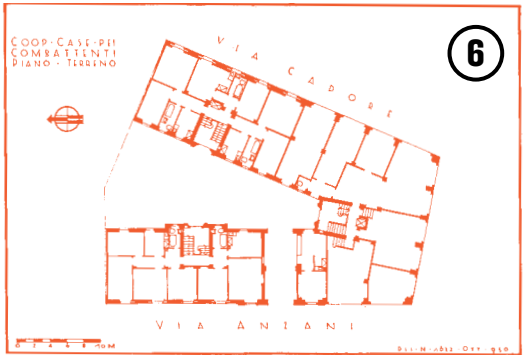
Sede dell'Associazione Italiana utenti caldaie a vapore

Nei prospetti su strada l'edificio è diviso in due parti nettamente distinte. In basso un rivestimento di pietra scura è ritmato da larghe colonne che terminano con capitelli schiacciati. In alto, tra due cornicioni decorati, la facciata è marcata dai pesanti timpani posti sopra le finestre. Questo edificio e l'ampliamento della chiesa di Santa Maria alla Fontana segnano in un certo senso il punto di approdo della stagione eclettica di Griffini. Il riferimento agli stili storici sembra qui volutamente portato al punto limite.

Headquarters of the Italian Association of Steam Heat Users

The building's street elevations separate it in two clearly distinct parts. At the bottom a dark stone facing has wide columns terminating with flattened capitals. In the upper section, between the two decorative moldings, the facade is marked by the heavy tympanums over the windows. In a way, this work and the extension of the Church of Santa Maria alla Fontana denote the end of Griffini's eclectic period. Here, the references to the historic styles seems willfully taken to the limit.

via Donatello 30
angolo via Lippi



1929

Casa per la Cooperativa case per combattenti con G. Manfredi

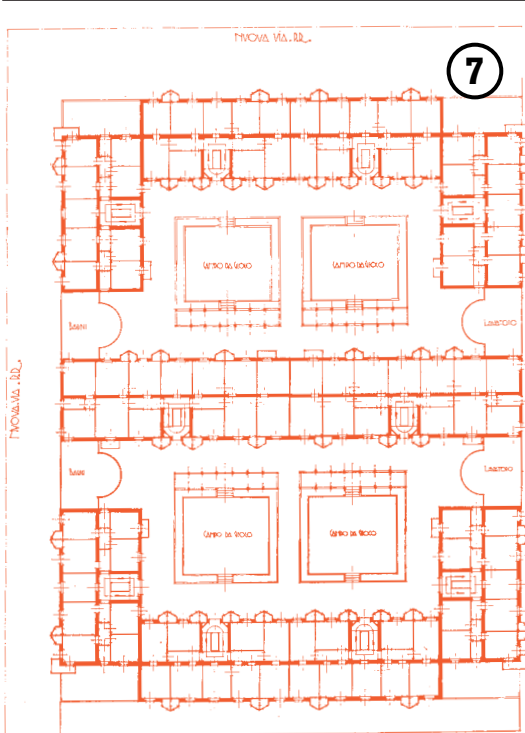
L'impostazione planimetrica ricorda le case d'affitto a corte ottocentesche, ma la particolare collocazione dei corpi di fabbrica permetteva una migliore ventilazione e areazione degli alloggi pur mantenendo il cortile chiuso. I locali sono distribuiti in piccoli appartamenti di due o tre vani. "Le facciate sono rivestite con intonaco liscio con polvere di marmo sino all'altezza del secondo piano e nella parte inferiore con mattoni paramano e zoccolino in Serizzo". (Rassegna di Architettura, giugno 1931).

Apartment Building for the Homes for the Veterans' Cooperative with G. Manfredi

The plan is reminiscent of the nineteenth-century rental housing with a courtyard, but the particular configuration of the six story-unit allowed better ventilation of the dwellings even though the courtyard was closed on all sides. The small apartments have two or three rooms. "The facades are finished in stucco smoothed with marble dust up to the second level; the lower section has bricks and a stone dado." (Rassegna di architettura, June, 1931.)



via Anzani 33
angolo via Cadore



1927/1928

Quartiere popolare "alla Fontana" con G. Manfredi

Il Quartiere "alla Fontana" è un'iniziativa della "Società Edificatrice di case per Operai, bagni e lavatoi pubblici", di cui era consigliere Ambrogio Annoni. Il complesso è costituito da tre fabbricati di quattro e cinque piani con scale che disimpegnano sei appartamenti per piano. Ogni alloggio fruisce di un servizio collocato verso l'esterno in un corpo sporgente ad angolo. Con questo progetto, anticipato dalla visita all'Esposizione di Stoccarda del 1927, Griffini imprime una svolta al suo lavoro: dal misurato eclettismo egli passa ad una adesione ai caratteri dell'architettura protorazionalista fondata sull'approfondito studio del problema della casa popolare. Il quartiere è quindi un chiaro omaggio alla Vienna rossa ed in particolare, nei corpi sporgenti, trae la sua ispirazione dal Pestalozzi Hof.



Alla Fontana Working Class District with G. Manfredi

The "Alla Fontana" District was undertaken by the Builders of Homes for Workers, Public Baths and Wash-Houses; Ambrogio Annoni was on the board. The complex comprises three units of four or five floors linked by stairs; there are six apartments per story. Each one has a bathroom jutting out in a corner. This design, following Griffini's 1927 Stuttgart visit, was a turning point in his career: he switched from measured eclecticism to early Rationalism, founded on the in-depth study of the social housing hurdle. So this neighborhood clearly pays tribute to Red Vienna and its protruding parts were inspired

Domus, maggio 1930
Rassegna di architettura, febbraio 1930.

via Paolo Bassi 22, via Nava,
via Mossotti 1



1929/1930

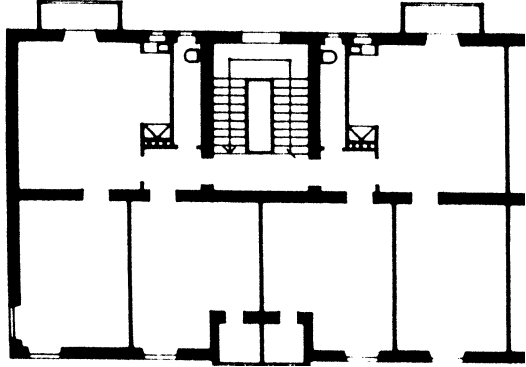
Casa operaia “al Bissoncello”
con G. Manfredi

La “Società Anonima Filatures de Schappe”, che aveva a Rozzano uno stabilimento per la filatura dei cascami di seta, incaricò Griffini e Manfredi di ampliare il quartiere operaio adiacente alla fabbrica: è un'occasione per introdurre in Italia i più avanzati risultati della ricerca tedesca sull'edilizia economico-popolare (in particolare l'opera di Alexander Klein) e verificare le potenzialità espressive del razionalismo italiano.

‘Al Bissoncello’ Working Class Apartment Block
with G. Manfredi

Società Anonima Filature de Schappe had a silk waste spinning mill in Rozzano; it commissioned Griffini and Manfredi to extend the working class district adjacent to the factory. This offered Griffini the opportunity to bring into Italy the most avant-garde German findings on public housing (the work of Alexander Klein, in particular). Also, the architect was able to test the expressive potential of Italian Rationalism.

ROZZANO (MI)
via Pavese 141



1930

Casa d'abitazione

Così Pagano descrive questo piccolo edificio sulle pagine di *La Casa Bella* del novembre 1930: “La costruzione che presento non ha le pretese del palazzo: è una casa molto semplice e di buon gusto, a tre piani fuori terra, costruita in un terreno irto di vincoli (...). L'area esigua di fabbricazione (mq. 110) ha suggerito le sporgenze del primo piano, usufruite per armadi, toilettes, ecc. Gli ampi balconi conferiscono alla casa un simpatico desiderio di sole. Il colore delle facciate è di intonaco bianco a stucco con lo zoccolo granulare grigio, rallegtrato dal rosso cinabro dei bordi di lamiera che proteggono le cornici e dal verde Veronese della griglia delle finestre”.

House

This is how Pagano described the house in La Casa Bella, November, 1930: “The construction I am presenting is not as pretentious as a palazzo: it is a very simple three-story house in good taste erected on a lot filled with constraints. (...) The tiny plot (110 square meters) suggested the first floor protrusions, utilized for wardrobes, bathrooms, etc. The large balconies give the house a lovely desire for sun. The facade is in white stucco with a gray granular dado; the colors are enlivened by the vermilion sheet metal protecting the cornices and the Veronese green of window grills”

via Ampere 64-66



1931/1932

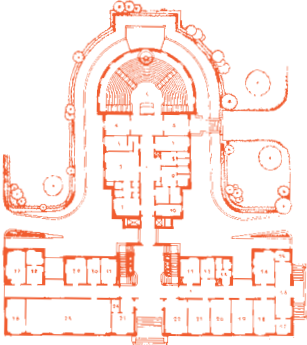
Istituto di Patologia medica dell'Università Statale di Milano “Padiglione B. Granelli”

L'edificio è costituito da due corpi di fabbrica disposti a T. La facciata principale è scandita dalle aperture delle finestre che si ripetono simmetricamente rispetto al motivo centrale delle logge in corrispondenza della pensilina d'ingresso. All'ultimo piano leggermente arretrato erano inserite due grandi verande; attualmente questo piano è stato ampliato e modificato. I prospetti presentano un movimento di volumi di altezza costante dal quale si staccano ad un estremo il corpo semicilindrico contenente l'aula ad anfiteatro e in alto il solarium.

Institute of Medical Pathology of the Milan State University, B. Granelli Ward

The building consists in two units forming a T. The rhythm of the principal facade is marked by the windows which are repeated symmetrically in relation to the loggias at the entrance canopy. The slightly set back top floor used to have two big verandahs, but it has been extended and modified. The elevations show constant-height massing with the semi-cylindrical unit at one end housing the theater lecture room and the solarium above.

Policlinico di Milano
via Francesco Sforza 35



1932

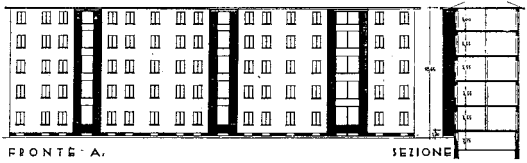
Progetto di concorso per il quartiere IFACPM “Francesco Baracca”
con P. Bottoni, E. Faludi, G. Manfredi

Nel marzo 1932 l'Istituto per le Case Popolari di Milano bandiva un concorso per un quartiere residenziale su un'area di circa 32 mila metri quadrati. Il progetto di Griffini, Bottoni, Faludi e Manfredi nonostante venga giudicato sulla stampa come “uno dei più organici, equilibrati e di buona architettura” non ebbe nessun riconoscimento ufficiale dalla giuria del concorso. L'elemento di novità su cui il progetto si basa è la standardizzazione che viene qui per la prima volta estesa a tutti gli elementi che compongono la casa.

Competition Entry for the IFACPM Francesco Baracca District
with P. Bottoni, E. Faludi and G. Manfredi

In March, 1932 the Public Housing Institute of Milan organized a competition for a residential district occupying about 32,000 square meters. Despite being praised by the press as “one of the most organic, balanced and good architecture” the design by Griffini, Bottoni, Faludi and Manfredi received no official recognition from the jury. The innovative feature on which the scheme was based is the standardization; for the first time it embraced every component of the building.

via Paravia, via Stratico



1933/1934

Casa d'abitazione (Palazzina C.B.)

L'edificio, di quattro piani, comprende: al piano terra portineria ed autorimessa, al primo piano uno studio professionale di un medico collegato per mezzo di una scala al piano sovrastante destinato ad abitazione. I piani superiori ospitano appartamenti di otto locali ciascuno. La terrazza superiore è sistemata a giardino, la parte centrale è suddivisa in tre scomparti, uno per ogni alloggio, e adibita a solarium. Il movimento di tutta la composizione è dato dalla fila verticale dei balconcini semicirculari.

Apartment Building (Palazzina C.B.)

The ground floor of the four story construction has the caretaker's room and garage, while the first story has a doctor's office. A stairs links it to the dwelling above. The upper levels have eight-room apartments. On the upper terrace is a garden; the central section is divided into three parts, one for each home, and used as a solarium. The movement of the composition comes from the vertical row of semicircular balconies.

via Annunciata 23



1932

Tettoia per ricovero automobili

“La tettoia doveva essere studiata in modo da offrire il minore ingombro possibile al movimento delle macchine. Traendo partito dalle possibilità offerte dal cemento armato, è stato previsto un esteso solettone della lunghezza di m. 17, sostenuto da un unico pilastro centrale, con due mensole laterali. Il solettone ha la forma di V molto aperta, onde le pluviali si raccolgono lungo l'asse e si scaricano in una conduttura contenuta nel corpo del pilastro. A questo è addossata una cabina ad uso di officinetta per le piccole riparazioni alle macchine” (*Rassegna di Architettura*, giugno 1936).

Car Shelter

“The canopy has to be studied so it represents the smallest possible obstacle for the cars. Taking advantage of the potential of reinforced concrete, a lengthy slab 17 meters long was envisioned, carried by a single central column with two side brackets. The slab is shaped like a very open V, so the rainwater is drained through a pipe in the column. Next to it is a small workshop for minor car repairs.” (*Rassegna di architettura*, June, 1936)

Policlinico di Milano
via Francesco Sforza 35



1936

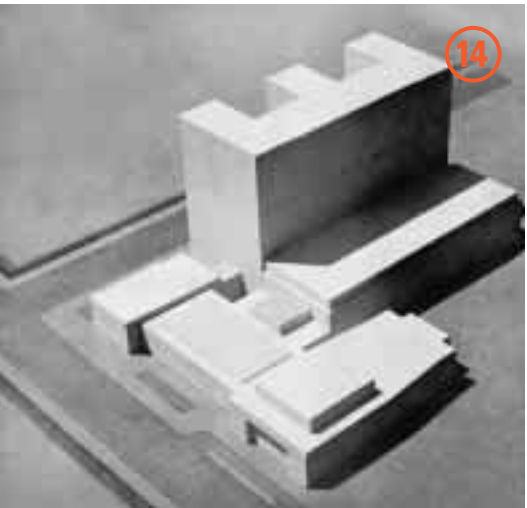
Progetto di Istituzione Politecnica (Museo Nazionale della Tecnica)
con F. Mauro, P. Portaluppi, G. Sacchi, G. Ucelli

La costruzione avrebbe dovuto sorgere nei pressi della sede del Politecnico di Milano costituendo il polo espositivo e di ricerca di questa istituzione universitaria. “L'edificio comprende: un ampio Vestibolo d'Onore dove sono ordinate le statue delle grandi celebrità italiane nel campo della tecnica e dell'industria; un Auditorium per 2000 posti con un'aula supplementare per 500 posti; l'Edificio delle Raccolte; la Galleria delle Grandi Macchine” (E.A. Griffini, *Progetti e realizzazioni*. Milano s.d.).

Envisioned Polytechnic Institution (National Technique Museum)
with F. Mauro, P. Portaluppi, G. Sacchi and G. Ucelli

The structure was supposed to stand near the Milan Polytechnic, acting as the exposition and research center of that university. “The building comprises: a large Vestibule of Honor housing the statues of the great Italian celebrities in the field of technique and manufacturing; a 2000-seat auditorium with an additional 500-seat one; the Collection Building and the Great Machine Gallery.” (E. A. Griffini, *Progetti e realizzazioni*, Milan, undated)

via Ponzio, via Celoria





15

1937/1938 progetto
1947/1948 realizzazione

Palazzo delle Assicurazioni Generali

L'edificio copre una superficie di circa 3300 metri quadrati con un volume di circa 100.000 metri cubi. Il complesso, che doveva ospitare un cinema, negozi, uffici e abitazioni, è costituito da un volume pieno che presenta però differenti rapporti con i fronti stradali. Verso via Manzoni, per l'importanza dell'affaccio pubblico, la composizione del fronte dell'edificio risente di influenze novecentiste inquinate però da omaggi alla retorica piacentiniana. Il fronte verso via dei Giardini è cadenzato dall'asciutto rigore della "griglia" razionalista.

Assicurazioni Generali Building

The construction occupies about 3300 square meters and has a volume of around 100,000 cubic meters. The complex, designed to accommodate a movie theater, shops, offices and apartments, represents a solid volume that relates differently to the streets, however. Since via Manzoni is the most important thoroughfare, the facade's composition manifests the influence of the first Modernism contaminated by tributes to Piacentini's rhetorical architecture. The via dei Giardini front has the rhythm of the dry Rationalist "grid."

via Manzoni 31, via Croce Rossa, via Pisoni, via dei Giardini



16

1937/1942 1956

Arengo e logge

con P.L. Magistretti, G. Muzio, P. Portaluppi

Il progetto risultò vincitore del concorso, svoltosi in due fasi, per la sistemazione definitiva della piazza del Duomo. Così viene descritto su *Rassegna di Architettura* (n. 7-8, luglio-agosto 1938): "I due edifici che costituiscono i propilei d'ingresso al quartiere moderno di piazza Diaz presentano al piano inferiore un portico in continuazione dei portici della piazza (...) Su questo si innalzano due ordini di ariose arcate che inviluppano interamente gli edifici riprendendo in altezza le ricorrenze mengoniane".

Communal Palace and Loggias

with P. L. Magistretti, G. Muzio and P. Portaluppi

The scheme turned out to be the winner of the two-stage competition to complete piazza del Duomo. This is how it was presented in Rassegna di architettura (N. 7-8, July-August, 1938): "The two buildings that constitute the propylaea of the entrance to the modern piazza Diaz neighborhood have an arcade on the ground floor that continues the arcades on the square (...) Above are two orders of airy arches that completely envelope the buildings echoing in height the Mengoni's façades on the plaza."

piazza Duomo, via Marconi, piazzetta Reale



17

1938/1940

Casa d'abitazione a cortile aperto

Il complesso edilizio si compone di tre volumi distinti riuniti in un grande blocco, con il corpo centrale arretrato rispetto alla strada. Questa soluzione ha permesso di adottare una lottizzazione aperta e di sfruttare al meglio l'asse eliotermico. La casa è frazionata in appartamenti di grandezza variabile dotati di finestre su due o tre affacci. I fronti sono rivestiti da uno zoccolo in litocemento che delimita il primo marcapiano. L'intonaco è in cromocemento color tortora ai piani superiori. Le logge presentano una cornice in cemento bianco.

Open Courtyard Apartment Block

The complex comprises three distinct volumes joined in a large unit with the central part set back from the street. This solution made it possible to utilize open development and make the most of the sun's light and heat. The block has apartments of various sizes with windows on two or three aspects. The fronts are clad in a litocement dado marking the first stringcourse. On the upper levels the stucco is in dove-color cementchrome. The loggias have a white cement frame.

viale Coni Zugna 5-7



18

1948

Birreria ristorante "Birra Italia"

Nel progetto originario l'edificio serviva come "centro di attrazione" dell'adiacente stabilimento per la produzione della birra. Alla birreria-ristorante con giardino doveva essere annessa una grande sala cinematografica. La distribuzione planimetrica non varia nei tre piani dell'edificio ed è ben evidenziata nella facciata principale lungo il corso Sempione: grandi sale ampiamente illuminate e corpo scale. L'insieme del prospetto, se da una parte è ancora fedele all'ortodossia razionalista, nel corpo scale denuncia una vaga ispirazione a certe architetture americane degli anni del New Deal.

Birra Italia Restaurant and Beer Hall

The original scheme was for a "attraction" of the adjacent brewery. The restaurant and beer hall with garden was supposed to have a large movie theater next-door. The plan of the structure's three floors is unchanged and is clearly exhibited in the main facade on corso Sempione: large, well-lit rooms and staircase. While the elevation as a whole is still faithful to the Rationalist orthodoxy, the stairs are vaguely inspired by some American buildings erected during the New Deal.

corso Sempione
angolo via Arona



19

1939/1950

Edifici per uffici e opere assistenziali per la Redaelli

Griffini avvia la sua collaborazione con la Società Redaelli per la costruzione di una serie di edifici di servizio alla produzione industriale. Si configura così il borgo industriale di Rogoredo, sorta di comunità operaia che ha vissuto di vita propria dalla fine degli anni Trenta agli anni Settanta affiancata a uno dei poli dell'industria pesante milanese. Questo insieme di edifici comprende la mensa per gli operai e gli impiegati, lo spogliatoio-lavatoio per il reparto acciaieria, il padiglione per le opere assistenziali, il padiglione per gli uffici amministrativi, gli spogliatoi generali, la sede del dopolavoro e gli uffici direttivi. Tutti gli edifici assumono un linguaggio unitario fondato su maglie a moduli rettangolari e, per quanto riguarda i materiali, sull'uso di rivestimenti in litoceramica rosso-fiamma e grigio-perla.

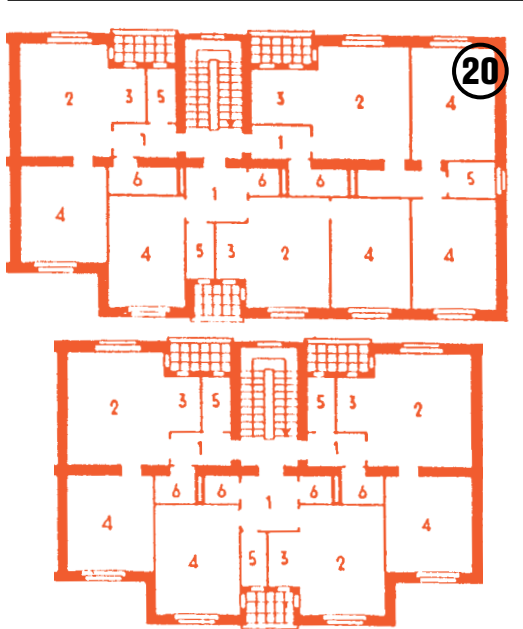
Redaelli Office and Welfare Work Buildings

Griffini initiated his work for the Redaelli company by constructing several production-related buildings. Thus the industrial town of Rogoredo was born, a sort of workers' community which lived independently from the late 1930s to the 1960s next to one of Milan's big heavy industry plants. This complex of buildings comprises the workers' and clerks' canteen, the locker room and wash-room for the steel mill, the welfare hall, the administration building, the general locker rooms, the recreation building and the executive offices. All the structures take on a unified language based on the rectangular modules; also, the cladding is of fiery-red and pearl-gray Litoceramica.

L'Architettura, agosto 1942



località Rogoredo
via Rogoredo, via Freikofel 2



20

1942/1943

Case per i dipendenti della Redaelli

L'edificio comprende quattro piani ed è costituito da tre elementi tipo allineati, ciascuno disimpegnato da scala propria. L'elemento centrale è simmetrico rispetto all'asse; i due laterali asimmetrici, ma specularmente uguali. Ogni scala disimpegna tre appartamenti per piano per cui si hanno in totale trentasei appartamenti. La struttura generale degli edifici si riferisce da vicino all'esperienza compiuta da Griffini con il quartiere operaio al Bissoncello di Rozzano.

Apartments for Redaelli's Employees

The four-story building comprises three identical aligned elements, each with its own staircase. The central unit is symmetrical in relation to the axis; the two side ones are asymmetric, but mirror images. Each stairs leads to three apartments per floor, so there are a total of thirty-six. The general structure of the buildings echoes very closely Griffini's al Bissoncello working class district in Rozzano.



località Rogoredo
via Rogoredo 27N



21

1945

Casa per i dipendenti della Redaelli

"Facciate esterne a intonaco di cemento bianco granulato e lamato, diviso in riquadri da profonde scanalature; a piano terreno, a intonaco di cemento granulato lavorato a punta. Lastre dei balconi in getto di cemento naturale granulato e lavorato a punta fine. Parapetti in ferro naturale" (E.A. Griffini, *Progetti e realizzazioni*. Milano s.d.). L'edificio, con le aperture sapientemente disposte secondo un'ordine cartesiano, fortemente legato alle forme astratte del purismo razionalista, rifiuta ogni accenno alle condizioni di vita della Milano del dopoguerra.

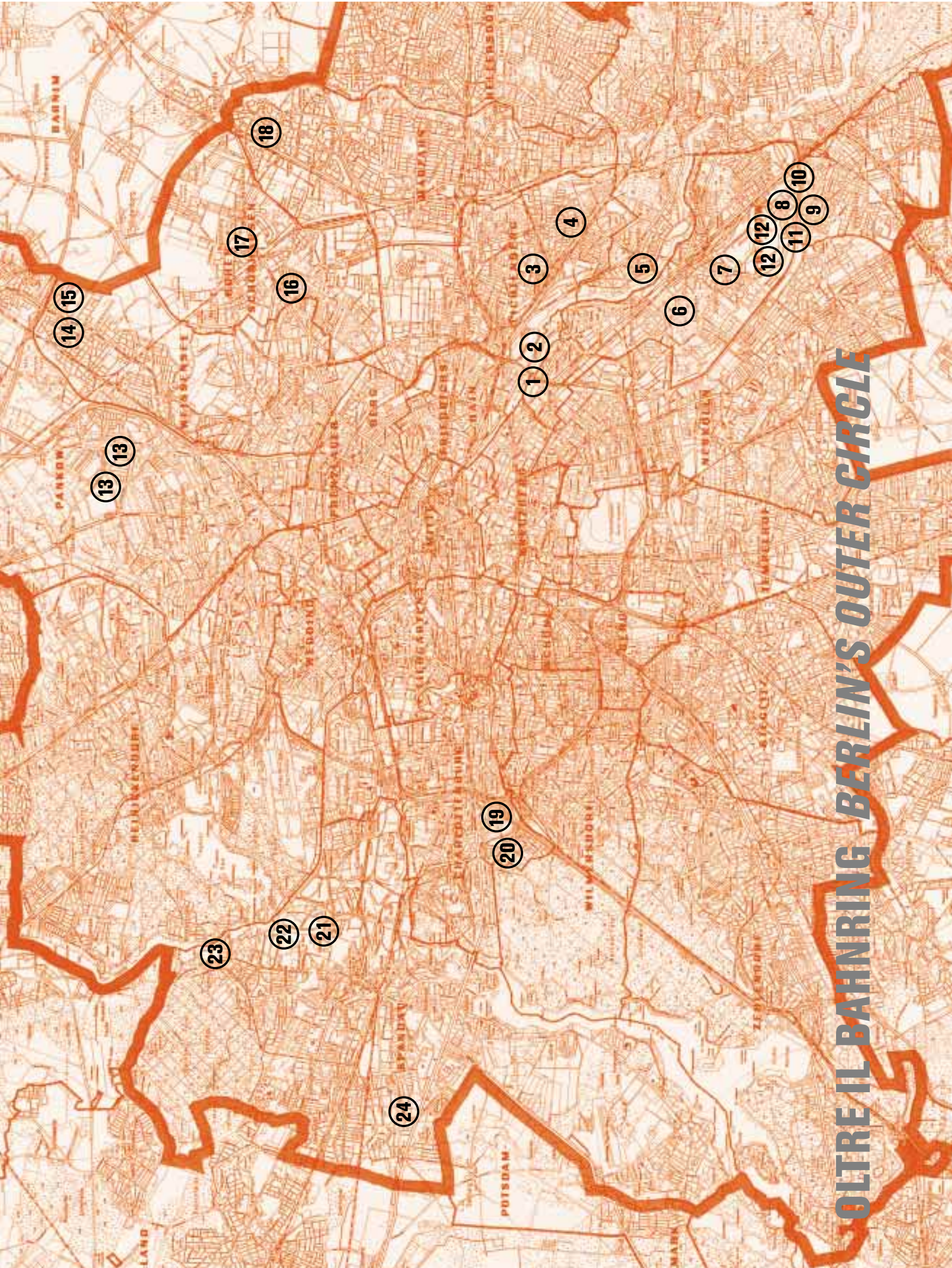
Homes for Redaelli's Employees

"The external facades are in granulated and smoothed white cement stucco, divided into sections by deep notches. The ground floor is in granulated rough white cement stucco. The balcony slabs are in natural granulated finely-worked cement. The parapets are natural iron." (E. A. Griffini, Progetti e realizzazioni. Milan, undated) The building, with the openings skillfully arranged in a Cartesian order, closely tied to the abstract forms of Rationalist purism, refuses to make any mention of the living conditions in postwar Milan.



via Ciro Menotti 18
angolo via G.Modena

Itinerario *Itinerary* 161



OLTRE IL BAHNRING BERLIN'S OUTER CIRCLE

Oltre il Bahnring edifici berlinesi degli anni Novanta

Questo itinerario non è dedicato al centro ma alla periferia di Berlino. Articolato in tre percorsi distinti, esso invita a scoprire le nuove architetture berlinesi situate all'esterno dell'S-Bahnring, l'anello interno della ferrovia sopraelevata, che in maniera analoga alla *Periphérique* di Parigi separa il centro città dai sobborghi e dai grandi insediamenti periferici. Nonostante negli ultimi anni il dibattito internazionale si sia occupato soprattutto del centro di Berlino, ai margini della città si è verificata una trasformazione urbana nient'affatto trascurabile, che tuttavia fino a oggi ha ottenuto scarsa attenzione. Sulla scorta del piano per i sobborghi elaborato negli anni Novanta dall'allora consigliere per l'edilizia di Berlino Hans Stimmann, nel corso del decennio sono stati intrapresi, e in parte già conclusi, ben nove interventi di espansione urbanistica per un totale di oltre 5000 unità abitative. Asili nido, scuole e manufatti attinenti alla circolazione stradale hanno permesso agli architetti berlinesi, in gran parte giovani, di produrre una quantità e varietà di progetti superiore a quanto è stato fatto per il centro della metropoli. Nel caso del sito scientifico ed economico di Adlershof, situato nella zona sud ovest di Berlino, il distretto urbano periferico al centro dell'intervento richiedeva esplicitamente un'architettura tanto creativa quanto innovativa. L'ottimizzazione delle risorse energetiche e una sempre maggiore flessibilità e varietà di funzioni costituiscono in questo caso il programma di un'architettura destinata a segnare inconfondibilmente l'ingresso di Berlino nel XXI secolo.

Claus Kämpf

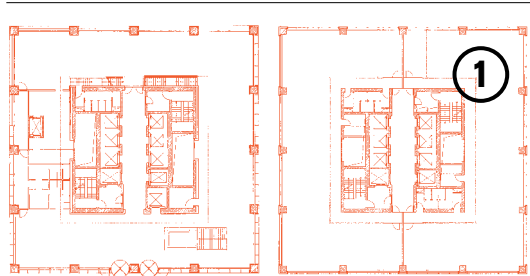
Berlin's outer circle buildings of the Nineties

This itinerary is dedicated not to the centre of Berlin, but to its outskirts. It invites its readers to take three different routes of discovery to see that part of the city's new architecture that lies outside the inner ring of the city railway, the S-Bahn, which, like the "Périphérique" in Paris divides the centre from the suburbs and the major housing estates on the outskirts. Although international interest in recent years has been directed exclusively towards the centre, Berlin's periphery has witnessed a rebuilding programme hardly less comprehensive, but largely unregarded until now. Following the suburb-enlargement ideas put forward by the former City Building Director Hans Stimmann, nine city development projects, each of 5000 or more dwellings, have been started, and in some cases also completed, during the 1990s. Children's day centres, schools and traffic arrangements provided (mostly) young architects with more scope for architectural ideas here than they could have found in the city centre. The Adlershof science and business estate in the south-east of Berlin even provided a peripheral urban area which truly cried out for architecture which was both creative and innovative. Energy-reduction, along with optimum flexibility of use, form the programme for an architecture which should put its unmistakable stamp on Berlin's leap into the 21st century.

Claus Kämpf

Foto di Werner Huthmacher (foto di introduzione; foto 3B; 3C; 4B; 4C; 7B; 7C; 13A; 13D; 24B; 24C); Palladium Photodesign (foto 1C; 1D; 1E); Uwe Rau (foto 2B da Martin Kieren, *Neue Architektur. New Architecture. Berlin 1990-2000*, Jovis Verlagsgbüro, Berlino, 1998, pag.279; 9B da "Bauwelt" n.28-29, 31 luglio 1998); Stefan Müller (foto 5C; 5D; 12B; 12C; 15C; 15D; 17C; 17D; 19B; 19C; 21D; 22C; 22D); Ulrich Schwarz (foto 6A, 6C, 6D, da "domus" n.817, luglio/agosto 1999; 16C); Stefan Wolf Lucks (foto 8D); Christian Gahl (foto 10A, 10C da "Bauwelt" n.28-29, 31 luglio 1998; 18A; 18C; 23E da "Bauwelt" n.29, 1 agosto 1997); Bitter Bredt (foto 11B; 11C); Christian Richters (foto 14C); Ivan Nemec (foto 16B); Bart Sordedraeger (foto 21A). Bibliografia: Architektenkammer Berlin (a cura di), *Architektur in Berlin. Jahrbücher 1992-99*, Junius-Verlag, Berlino, 1992-99; Senatsverwaltung für Bau-und Wohnungswesen (a cura di), *Schriftenreihe Städtebau und Architektur*, in particolare: Bericht 19/1993: *Wohnungsbau für Berlin*, Bericht 30/1995: *Schulen für Berlin II: 'Berlino'*, Domus/dossier, n.3/1995; Senatsverwaltung für Bau-und Wohnungswesen (a cura di), *Stadt Haus Wohnung. Wohnungsbau der 90er Jahre in Berlin*, Ernst & Sohn, Berlino, 1995; Martina Düttmann, Felix Zwoch (a cura di), *Bauwelt Berlin Annual 1996-98*, Bauwelt-Birkhäuser, Berlino 1996-98; Aedes-East, *Wissenschafts-und Wirtschaftsstandort Berlin-Adlershof. Wettbewerbsergebnisse in der Realisierung*, catalogo della mostra, Berlino, 1997; Martin Kieren, *Neue Architektur - New Architecture. Berlin 1990-2000*, Jovis-Verlagsgbüro, Berlino, 1998; Christina Haberlik, Gerwin Zohlen, *Die Baumeister des neuen Berlin. Porträts Gebäude Konzepte*, Nicolai-Verlag, Berlino, 1997; Berliner Festspiele, Architektenkammer Berlin (a cura di), *Berlin: offene Stadt. Die Stadt als Ausstellung. Der Wegweiser*, (testi in tedesco e inglese), Nicolai-Verlag, Berlino, 1999; Wolfgang Pauser, Max Dudler, *Schulbau in Hohenschönhausen*, Gebr. Mann-Verlag, Berlino, 1999.





1

1995/98

Allianz Treptower
Gerhard Spangenberg

Con i suoi trenta piani la torre caratterizza l'accesso orientale al centro di Berlino. Situata alla testata sud dell'Eisenbrücke, la torre sfrutta questa posizione particolare anche per conferire un ruolo urbanisticamente dominante al nuovo ampio quartiere di servizi che sorge sull'area un tempo occupata dall'azienda elettrica EAW. La volumetria semplice, la forte articolazione orizzontale e la chiara alternanza dei rivestimenti di facciata, dal basamento alto otto piani caratterizzato dal paramento a blocchi di pietra scura al sovrastante sottilissimo curtain-wall in acciaio e vetro, conferiscono alla torre una presenza e un'eleganza discrete.

Allianz Treptower
Gerhard Spangenberg

With its 30 storeys, the tower forms the eastern gateway to Berlin's city centre. Placed at the southern end of the Eisen Bridge, it exploits its particular situation to dominate the extensive new service-industries district on the site of what used to be the state-owned EAW electrical works. Its limpid cubicity, its emphatically horizontal structuring, and the lucid alternation in the cladding of its façade, from the eight-storeyed pedestal with a dark, dice-like stone-facing, to the filigree steel-and-glass curtain wall above, lend it a discreet presence and elegance.

Elsenstrasse



2

1996/1998

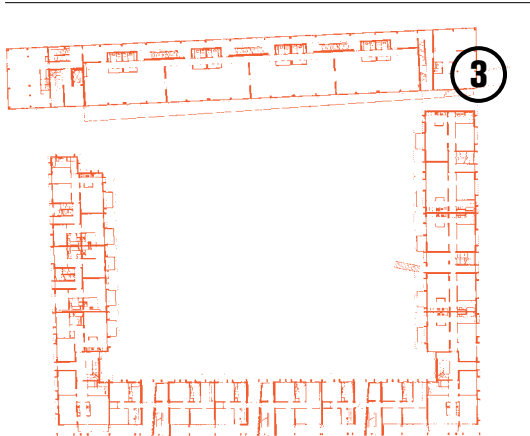
Edificio residenziale circolare sulla penisola di Stralau
Herman Hertzberger

Per il distretto di Stralau-Stadt Hertzberger aveva progettato inizialmente una serie di edifici in linea con un orientamento quasi rovesciato da nord a sud, che si conformava all'andamento delle strutture industriali preesistenti ed era collegata per mezzo di canali con lo specchio d'acqua. Sin dall'inizio tuttavia il progettista ha dovuto rinunciare ai canali, mentre l'unica costruzione realizzata è un edificio d'abitazione quasi semicircolare che delimita una sorta di piazza-anfiteatro e con i suoi balconi aggettanti evoca uno stile di vita quasi mediterraneo.

Semi-circular Apartment House
Herman Hertzberger

For the sub-district of Stralau-Stadt, Herman Hertzberger developed a linear building scheme on an axis running almost, but not quite, north-south. This followed the existing structure of the industrial buildings and was intended to be closely linked to the waterside via a number of canals. The canals were abandoned at an early stage. The only building actually built by Hertzberger is an approximately semi-circular residential block enclosing an amphitheatre-like area; its generously-proportioned projecting balconies give it something of a Mediterranean flair.

penisola di Stralau
Lichtenberg 10317



3

1994/1997

Corti residenziali
Georg Augustin, Ute Frank

Ritmi liberi e salti di scala audaci caratterizzano queste due corti, che si rapportano con il contesto circostante tramite fenditure e passaggi di forma varia. I massicci corpi di fabbrica ospitano 218 alloggi distribuiti su un numero di livelli che va da quattro a otto: in questo modo, e con caparbietà, la topografia del luogo viene trasformata in architettura. Fiancheggiando fossati pieni d'acqua e giardini privati, il percorso d'accesso raggiunge i volumi sopraelevati delle abitazioni, i cui fronti dalla composizione apparentemente libera celano 16 diverse tipologie di alloggio.

Residential Developments
Georg Augustin / Ute Frank

Free rhythms and bold leaps of scale are what mark the two residential developments which open up to their surroundings through a variety of crevices and passages. The massive blocks, comprising 218 apartments, are tiered from eight storeys to four, and thus, in highly individual fashion, transform the topography of the site into architecture. Access to the blocks, which are raised on stilts, is across moats and front gardens, while the façades themselves present an haphazard appearance, following sixty different apartment ground-plans.

Sewanstrasse
Dolgenseestrasse



4

1997/1998

Edificio commerciale e direzionale
Georg Augustin, Ute Frank

Disposto su un lotto d'angolo dal perimetro irregolare, questo monolite dinamico a forma di triedro ripiegato costituisce un elemento di transizione tra un quartiere di case d'affitto e un'edificazione a ville. Una fila di finestre doppie orizzontali che incidono profondamente il patchwork del volume architettonico rivestito in pietra calcarea grigia, e una serie di larghe lamelle di vetro conferiscono all'edificio una profondità e una trasparenza che mutano continuamente a seconda delle caratteristiche della luce e delle condizioni atmosferiche, e che proseguono negli interni caratterizzati da volumetrie alquanto differenti.

Shop and Office Block
Georg Augustin / Ute Frank

Built on an irregular corner plot, a dynamic monolith in the form of a folded trihedron forms the transition from an area of rented apartment blocks to one of comfortable detached houses. Broad glass slats and large horizontal casement windows, which cut deeply into the varied patchwork of the grey-sandstone-clad body of the building, lend it a depth and transparency which vary according to the light and weather, and then, inside, continue in very different spatial situations.

Treskowallee 110



5

1995/1998

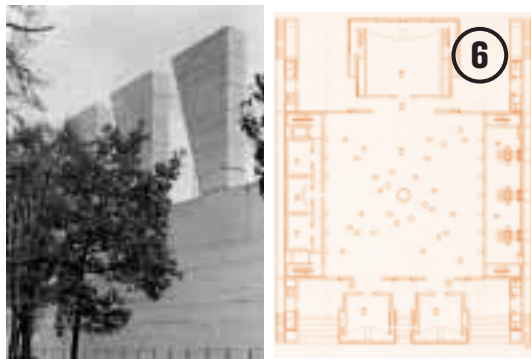
Centro superiore per la previdenza sociale
Léon, Wohlhage, Wernik

Questo ampliamento di un massiccio edificio scolastico di età guglielmiana appare squadrato e ridotto all'essenziale. Si tratta di un parallelepipedo insolitamente largo, i cui lati misurano rispettivamente 30 e 57 metri, al cui interno si trovano una palestra, una mensa e l'amministrazione scolastica. Le grandi dimensioni dell'edificio sono dovute alla palestra, che occupa il secondo e il terzo piano. Questa sorta di monolite completamente introverso dispiega al proprio interno un complesso gioco di spazi e di movimenti che riunisce i concetti di strada, piazza e interazione audiovisiva.

Sixth Form Centre
Léon / Wohlhage / Wernik

This extension to an imposing late 19th century school building comes across as angular and reduced to its essentials. Measuring 30 by 57 metres, this unusually broad cuboid comprises a gymnasium, a refectory and school offices. Its broad shape can be explained by the gymnasium, which occupies the second and third floors. Totally introverted, the monolith develops in its interior a complex interplay of space and movement, enclosing street, square and audio-visual interaction.

Helmholtzstrasse 37



6

1996/1998

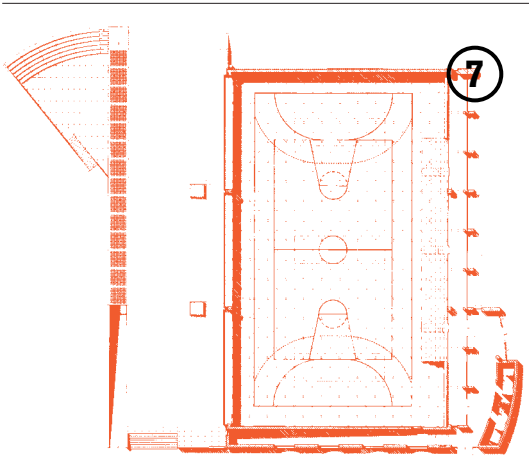
Crematorio in Baumschulenweg
Axel Schultes, Charlotte Frank

Il nuovo crematorio, che si eleva come un enorme scrigno dalle linee geometriche pure, appare ricavato quasi scavando e sbizzando un unico, massiccio blocco. Nel cuore del complesso si trova una grande piazza, sopra la quale è teso un leggero baldacchino di cemento grezzo che poggia su 29 imponenti colonne, disposte liberamente intorno al centro della piazza. Schultes ridà vita alla tipologia del tempio pagano utilizzando i materiali tipici dell'architettura moderna: cemento privo di forma e vetro trasparente.

Crematorium, Baumschulenweg
Axel Schultes / Charlotte Frank

The new crematorium is a mighty shrine of pure geometry; it seems to have been hollowed out of a single massive block of stone. Its centre is occupied by a broad space, in which are 29 massive pillars, seemingly dancing freely around the middle; over them is stretched a bright canopy of bare concrete. Schultes has here resurrected the heathen temple using the materials of the modern movement – amorphous concrete and crystalline glass.

Kieffholzstrasse 221



7

1997/1998

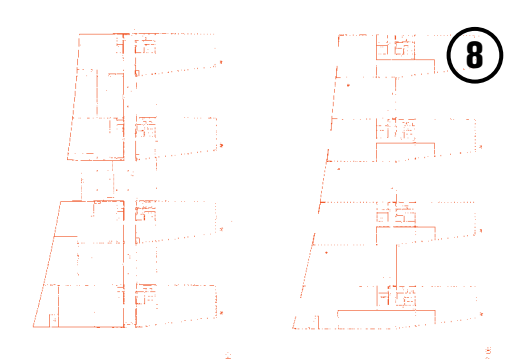
Palestra
Rebecca Chestnutt, Bob Niess

La nuova palestra, che rappresenta un elemento di transizione tra un vecchio edificio scolastico dell'epoca della DDR e il parco adiacente, nasce come una sorta di architettura paesistica dal carattere indefinito. Al fronte d'ingresso, che si proietta dinamicamente in direzione dello spazio esterno, fa seguito un edificio la cui presenza fisica svanisce rapidamente. La palestra, in gran parte interrata e raggiungibile tramite una scalinata, una rampa e un anfiteatro, diventa dunque un ambiente di passaggio liberamente accessibile.

Sports Hall
Rebecca Chestnutt / Bob Niess

The new sports hall was built as a flowing object in the landscape; it now leads from an old East German school to a nearby park. The entrance side, which reaches out dynamically into the exterior space, is followed by a building whose physical presence quickly disappears. Largely buried underground, and connected to a free-standing staircase, ramp and amphitheatre, the sports hall is thus transformed into a transitory accessible space.

Engelhardstrasse 18



8

1996/1998

WISTA Business Centre
Dörr, Ludolf, Wimmer

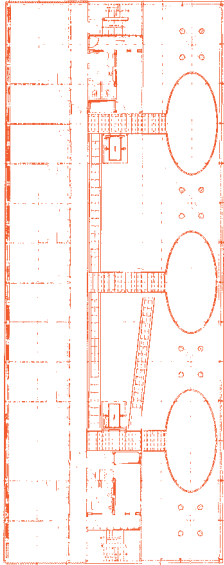
Il centro direzionale, caratterizzato dal rivestimento in terracotta e da un fronte strada lungo 150 metri e leggermente concavo, coniuga con grande effetto l'immagine di un grande edificio a blocco con la configurazione a pettine della pianta. Tra i "denti" del pettine sono collocati alcuni atrii vetrati alti quanto l'intero edificio, che fungono da zone-filtro climatizzate e da spazi di socializzazione. La sopraelevazione su pilastri dei corpi sporgenti permette di collocare i parcheggi automobilistici sotto l'edificio e di riacquistare spazio prezioso da destinare alle corti, dall'aspetto quasi tropicale.

WISTA Business Centre
Dörr/ Ludolf/ Wimmer

A 150-metre, gently curved frontage announces the terracotta-clad Business Centre, in which the shape of a large block is combined with a comb-structure in a tension-laden manner. As climatization buffers and communication zones, roof-high glass halls are inserted between the "teeth" of the "comb". Placing them on stilts made it possible to make considerable savings by consigning all the car-parks to the space beneath the buildings, thus releasing costly open space for courtyards which come across as almost tropical.

Rudower Chaussee 5





9

1997/1998

**Centro di ricerca per l'informatica
CEPEZED**

Il centro progettato dal gruppo di architetti olandesi CEPEZED si sviluppa sopra un enorme atrio, uno showroom che occupa circa la metà del volume dell'edificio e nel quale coesistono spazi di socializzazione e ambienti di lavoro. L'atrio permette di trasformare lo spazio interno in spazio esterno, dal quale una serie di scale e di gallerie danno accesso alle varie aree funzionali. Le coppie di imponenti pilastri a V in acciaio che formano l'ossatura dell'edificio permettono una grande libertà distributiva, mentre i piani degli uffici sembrano quasi librarsi nell'aria.

**Innovation Centre for Informatics
CEPEZED**

The Innovation Centre designed by the Dutch architect group CEPEZED was built above an atrium, an enormous showroom taking up almost half of the total volume and penetrated by communication and work zones. The atrium transforms the interior into an exterior, from which all the functional areas are reached via walkways and galleries. Pairs of massive V-shaped steel supports permit the greatest-possible opening up of the building, whose office levels now seem to hover freely.

Einsteinstrasse



10

1996/1998

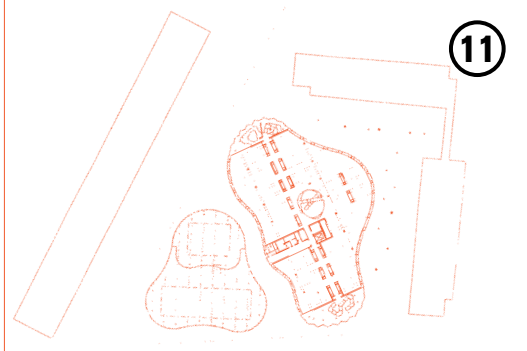
**Centro di ricerca per le tecnologie ambientali
Eisele, Fritz, Bott, Hilka**

Il centro si presenta come un edificio imponente dalla forma molto articolata. La lunghezza dei fronti laterali (200 metri) e l'articolazione monumentale delle facciate, caratterizzate dai pilastri in cemento a tutt'altezza, dai frangisole verticali in metallo e dalle steele solari, permettono all'edificio di adeguarsi consapevolmente alla grande scala delle costruzioni circostanti, tra le quali sventa l'imponente acceleratore di elettroni Bessy II. Allo stesso tempo si tratta di un edificio intelligente, basato su una concezione progettuale sinergica.

**Innovation Centre for Environmental Technology
Eisele / Fritz / Bott / Hilka**

This Innovation Centre came into being as a massive meandering building. With its long sides measuring more than 200 metres, and the monumental structuring of its façades with roof-high concrete buttresses, vertical metal sunshade-slats and solar steles, it self-confidently acknowledges the massive scale of its immediate surroundings, which include Bessy II, the huge electron accelerator ring. At the same time it is an intelligent building, based on a synergetic design concept.

Volmarstrasse



11

1996/1997

**Photonikzentrum II
Sauerbruch, Hutton**

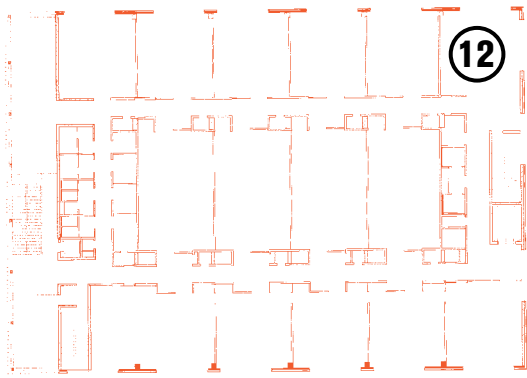
I due edifici, che ospitano aziende appartenenti ai settori dell'optoelettronica e delle tecnologie laser, sono allo stesso tempo mobili e indefiniti come amebe, ma anche precisi e luminosi come cristalli: la geometria libera delle loro strutture corrisponde perfettamente a un programma funzionale che in questo caso particolare richiedeva uffici flessibili e laboratori schermati dalla luce a seconda delle diverse altezze dei corpi di fabbrica e delle differenti unità spaziali. All'edificio maggiore, realizzato in cemento armato, si accede attraverso due ambienti a tutt'altezza situati alle testate dell'edificio e collegati da un asse visuale e da un atrio.



**Photonics Centre II
Sauerbruch / Hutton**

Soft and flowing as amoebas, hard and luminous as crystals – the two industrial buildings for the opto-electronic and laser-technology sectors. Their free geometry accords in congenial fashion with a utilization that required different building depths and spatial units for office zones and lightproof laboratories. Servicing and access for the larger, reinforced concrete building is organized via two entrance halls, as high as the building itself, at the ends, which are connected by an axis and an atrium.

Scheelestrasse 6



12

1996/1998

**Photonikzentrum I
Ortner & Ortner**

Con la loro geometria stereometrica volutamente semplice, i due parallelepipedi che ospitano il Photonikzentrum, differenti per dimensione e per programma spaziale e distribuiti in maniera davvero infelice sul lotto, segnano il limite dell'edificato di Adlershof, che qui sfuma gradatamente in un parco paesistico. La volumetria riduzionista dei due edifici determina il rapporto particolarmente favorevole tra le superfici di rivestimento e gli spazi interni, mentre la matericità astratta dei grigliati di rivestimento diventa vettore di significati.



**Photonics Centre I
Ortner & Ortner**

The two photonics centres employ an emphatically simple stereometric geometry, using two cuboids of different breadth and spatial programme; scattered in a highly infelicitous fashion across the site, they mark the boundary of the built-up part of the Adlershof estate, which at this point becomes a landscaped park. Their reductionist cuboid form ensures a highly favourable ratio of surface to volume, while the choice of materials for the abstract grid of their surfaces functions as a carrier of meaning.

Scheelestrasse 6c



13

1996/1998

**Centro giovanile per il tempo libero e asilo nido
Frank Barkow, Regine Leibinger**

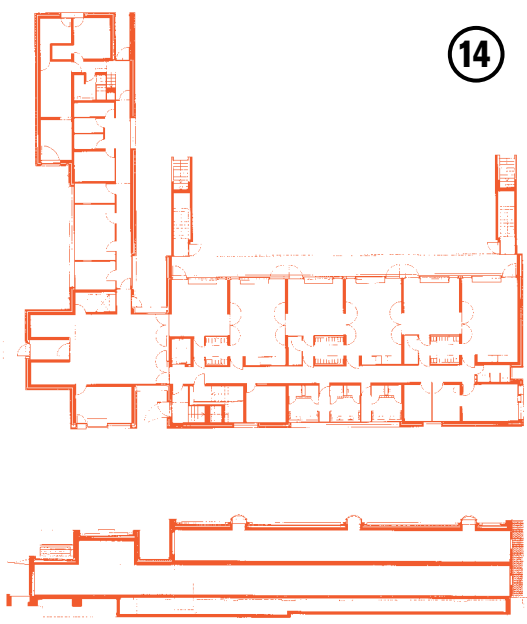
Questi due edifici costituiscono gli elementi di un sistema modulare chiaro e semplice, basato sulla logica costruttiva dei tronchi di legno e in grado di generare complesse relazioni spaziali all'interno della periferia ancora nuova e senza volto di Französisch Buchholz. Le tracce bidimensionali dell'occupazione dello spazio da parte dell'uomo proseguono in manufatti paesistici interattivi densi di riferimenti reciproci, sovrapponendo assi visuali preesistenti, incisioni nel terreno e fondi agricoli storici.

**Youth Holiday Hostel and Child Day Centre
Frank Barkow / Regine Leibinger**

Both buildings are part of a lucid modular system based on the constructional logic of building in wood and the creation of complex spatial links in the as yet faceless new suburb of Französisch Buchholz. The two-dimensional traces of human utilization of space have thus been transformed – by combining existing visual axes, plot boundaries and historical field outlines – into interactive landscape objects which now relate to one another.



Blankenfelder Strasse 50
Nantestrasse 69



14

1997/1998

**Asilo nido
José Paulo dos Santos, Barbara Hoidn**

L'edificio, in cui gli ambiti pubblici sono separati da quelli privati in maniera particolarmente riuscita, è caratterizzato da una grande misura formale e da un'appassionata cura dei dettagli. Si tratta di due volumi frastagliati, collocati in un equilibrio non ancora del tutto stabile l'uno rispetto all'altro, che generano una sequenza interessante di spazi differenti per altezza e ampiezza. I fronti su strada, di aspetto rustico, sono rivestiti di mattoni producendo un'atmosfera addirittura arcaica; verso lo spazio protetto della corte interna l'asilo rivolge invece un ampio portico.

**Child Day Centre
José Paulo dos Santos / Barbara Hoidn**

It is characterized by great formal reticence and pleasure in detail; public areas are separated from more private ones in an altogether pleasant fashion. There are actually two buildings here, full of corners and juxtaposed in a pre-stable balance, which generate a stimulating succession of spaces of different height and breadth. The street frontages are clad in brickwork in rustic, not to say archaic, fashion, while to the rear the buildings open out on to a sheltered courtyard with the expansive gesture of a broad loggia.



Sägebockweg 107



15

1997/1998

**Asilo nido
Höhne & Rapp**

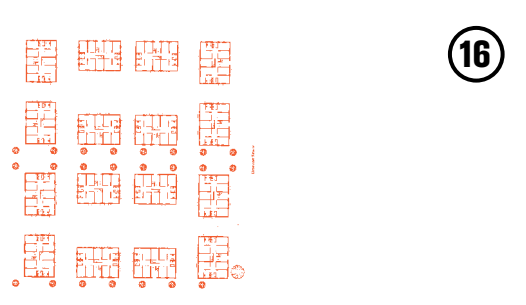
Il regolamento edilizio del nuovo quartiere periferico di Karow-Nord prevedeva l'utilizzo del cotto rosso per tutti gli edifici pubblici. Gli architetti Höhne & Rapp hanno unito alla osservazione di questa prescrizione un'articolazione dei corpi di fabbrica grandiosa e svincolata dalle funzioni. Ricorrendo a volumi gradonati e terrazzati, totalmente dominati dalla simmetria, i progettisti sono riusciti a creare, al termine di una larga fascia di verde, anche un'area destinata al pubblico, la cui raffinatezza materica risulta tuttavia quasi pretenziosa se rapportata al pubblico giovanissimo cui è destinata.

**Child Day Centre
Höhne & Rapp**

The prescribed design element for all the public buildings in the new suburb of Karow-Nord was the use of red brick. Architects Höhne & Rapp combined this with an emphatically large-scale, abstract layout. Their building is both terraced and staggered, yet fully symmetrical; with it, they have succeeded in creating a public place at the end of a green stretch, admittedly with materials whose sophistication may be somewhat too demanding for the young children.



Münchehagener Strasse 43



16

1992/1994

**Ville urbane, Malchower Weg
Hans Kollhoff, Helga Timmermann**

A seconda che subiscano o meno una rotazione di 90 gradi, le case occupano una posizione frontale o laterale, delimitando due corti interne particolarmente raccolte. L'unica deroga a questo impianto rigoroso è rappresentata dal trattamento moderatamente scabro delle superfici esterne, così come dalle gradazioni di tono e dalle irregolarità dei blocchetti di torba utilizzati. Le grandi finestre verticali, la muratura presentata a regola d'arte e scandita da lesene e le coperture in lamiera zincata fortemente aggettanti trasmettono un'impressione convincente di solidità e di grande cura artigianale.



**Detached houses on Malchower Weg
Hans Kollhoff / Helga Timmermann**

A 90° rotation means that they sometimes meet head on, and sometimes flank each other, creating pairs of very intimate inner courtyards. Relief from the symmetry is provided only by the restrained irregularity of the surfaces, for example by means of colour gradation and the irregularity of the peat bricks. Large vertical wooden window-frames, carefully laid brickwork with applied plasters, together with projecting galvanized steel roofs, convey a convincing impression of solidity and craftsmanship.



Malchower Weg



17



1995/1998

Scuola elementare e scuola superiore Fritz Reuter
Max Dudler

Il complesso per 1800 studenti che sorge ai margini dell'insediamento di Hohenschönhausen introduce un carattere tipicamente urbano in quest'area periferica e allo stesso tempo rende visibile il confine tra città e campagna. Dietro una stecca lunga 300 metri e leggermente inflessa si sviluppano quattro edifici gradonati che si dispongono liberamente rispetto al paesaggio e danno forma a luoghi dal carattere sorprendentemente urbano. Il rivestimento in blocchetti di calcestruzzo frammisto a breccia di granito conferisce all'edificio una quiete e un decoro straordinari.

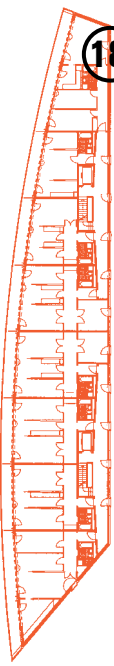
Primary School and Fritz-Reuter Secondary School
Max Dudler

This double school for 1800 pupils stands on the edge of the large Hohenschönhausen housing estate. It creates an unmistakable sign of urban life here on the periphery, while clearly marking a boundary between town and country. Behind a 300-metre-long, gently curved low block, there extend four cuboid stepped buildings which create surprisingly urban spatial situations in the transition to the countryside beyond. A front wall of concrete blocks, to which green granite splinters have been added, lends the building an impressive calm and dignity.

Prendener Strasse 15-29



18



1995/1997

Casa a basso consumo energetico
Assmann Salomon Scheidt

Questo progetto pilota, realizzato in collaborazione con lo studio di ingegneria Ove Arup, mira a ottimizzare lo sfruttamento dell'energia solare passiva grazie alla sua posizione e al dinamismo della forma a cuneo. Il fronte sud della casa, convesso e particolarmente estroverso, presenta una grande quantità di superfici esposte al sole. Questa scelta viene valorizzata da una progettazione intelligente della casa e dalla suddivisione razionale della pianta in zone 'fredde' e zone 'calde'. Partizioni mobili permettono inoltre di variare i rapporti spaziali interni e di prolungare al massimo l'incidenza della luce solare.

Low Energy House
Assmann Salomon Scheidt

This project was implemented in conjunction with the Ove Arup engineering practice; with its position and its dynamic wedge shape, it seeks to attain optimum passive solar energy efficiency. To this end, its wide open, convex southern front provides the greatest possible surface area exposed to the sun. This effect is reinforced by intelligent domestic technology and consistent zoning of the ground-plan into "cold" and "warm" living areas. In addition, mobile room-dividers permit flexible room arrangements as well as maximum length of exposure to sunlight.

Niemegker Strasse 2-4



19



1994/1999

Nuovi padiglioni della Fiera
Oswald Mathias Ungers

Per ampliare la Fiera di Berlino Ungers ricorre a tre padiglioni alti ciascuno due piani, collocati in direzione est-ovest e collegati tra loro da stretti corpi rettilinei in corrispondenza delle testate. Il progetto è completato a est da un secondo grande complesso di padiglioni e da un edificio destinato all'amministrazione della Fiera. All'esterno gli edifici presentano uno scheletro in acciaio tamponato da piastrelle di ceramica rosso bruno e da superfici vetrate, che rende chiaramente leggibile la struttura e ne mette in rapporto la razionalità e funzionalità con l'architettura industriale moderna berlinese.

New Exhibition Halls
Oswald Mathias Ungers

As an extension to the Berlin Exhibition Site, O. M. Ungers placed three east-west oriented two-storeyed halls; the ends of these halls are linked via a narrow connecting block. The concept is completed on the eastern side by an additional large complex of halls together with an office block. The structure of the building can also be read from the outside via a steel skeleton filled out with reddish-brown ceramic tiles and glass plates. Its rationality and functionality continue the tradition of modern industrial building in Berlin.

Messedamm



20



1991/1995

Scuola ebraica
Zvi Hecker

Nella cultura ebraica il termine 'scuola' corrisponde al concetto di 'casa del libro'. E come le pagine aperte di un libro è possibile leggere anche questa scuola elementare ebraica, che ricorda allo stesso tempo un girasole, un fascio di raggi o un intricato tessuto urbano medievale. Tra stratificazioni spaziali amorse - cinque 'foglie' grandi e altre di dimensioni minori - che sembrano sfuggire al centro con un forte dinamismo, si dispiega una grande varietà (in senso tanto formale quanto materiale) di ambienti, percorsi e luoghi di sosta raccolti.

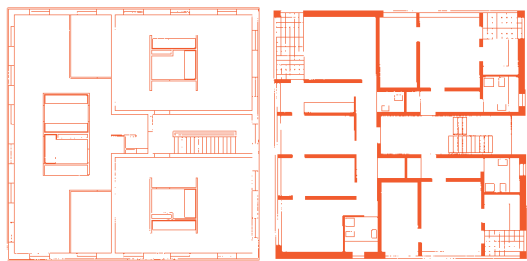
Jewish School
Zvi Hecker

The Hebrew language paraphrases the meaning of "school" as "house of the book", and this Jewish primary school can also be read as an open book, while at the same time conveying associations of a sunflower, an exploding bunch of rays or a medieval jumble of houses. Between amorphous layers of rooms - five large and several smaller "leaves" - which appear to be subject to a centrifugal force of some strength, an overwhelmingly formal and material variety of rooms, paths and secluded courtyards unfolds.

Waldschulallee



21



1996/1997

1995/1996

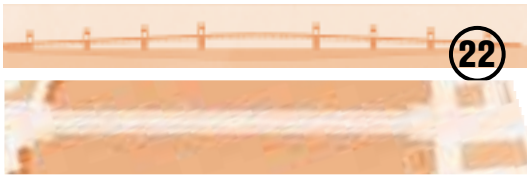
Pulvermühlenweg: edifici
Eckert Negwer Suselbeck Sommer (ENSS)
palazzina
Carola Schäfers

Sfruttando come matrice la pianta di un cubo di 16 metri di lato, i sette edifici di ENSS si articolano secondo il principio dell'allineamento ripetitivo, applicato con grande coerenza per creare volumi stereometrici e completamente autonomi. Grazie all'articolazione orizzontale della facciata e alla differenziazione dei formati delle finestre, la pianta della villa di Carola Schäfers diventa leggibile anche dall'esterno, mentre i riferimenti spaziali divengono indefiniti.

Pulvermühlenweg: buildings
Eckert Negwer Suselbeck Sommer (ENSS)
villa
Carola Schäfers

Using a basic cube measuring 16 metres along each side, the arrangement of the seven buildings by ENSS follows the principle of repetitive sequencing, pursued with the utmost consistency. The result is space-forming structures totally at rest with themselves. Together with a horizontal façade arrangement and different sizes of windows, the ground plan of the Carola Schäfers' block and fluent relationship of rooms can also be read from outside.

Olga Tschechowa Strasse 18



22



1995/1997

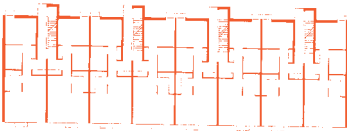
Ponte sullo Spandauer See
Walter A. Noebel

Il ponte è stato ideato come sorta di monumento cittadino, collegamento maestoso tra il centro di Berlino e la nuova Wasserstadt di Oberhavel, che con le sue 13.000 unità abitative ha assunto ormai una dimensione urbana. L'imponente manufatto, leggermente ascendente verso il centro e sorretto da coppie di piloni a sezione quadrata che terminano con corpi illuminanti di forma cubica, ha perciò una presenza notevole e richiede ai pedoni un lento avvicinamento. In corrispondenza della testata ovest del ponte si trovano alcuni grandi edifici d'abitazione di Kleihues, JSK e Kees Christiaanse.

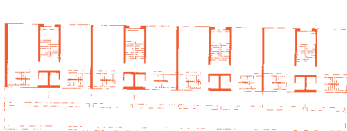
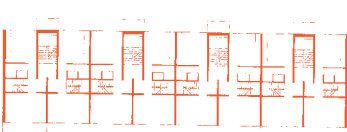
Spandau Lake Bridge
Walter A. Noebel

The Spandau Lake Bridge was envisaged as an urban monument, a dignified link between central Berlin and the new Oberhavel Waterside Estate, a large urban high-density development of 13,000 dwellings. The massive body of the bridge, which rises towards the middle, with its pairs of cuboidal piers culminating in cubic lamps, therefore sets store by its large physical presence, requiring a slow approach by the passer-by. Its western bridgehead is already the site of a number of large buildings by architects Kleihues, JSK and Kees Christiaanse.

Spandauer See



23



1994/1997

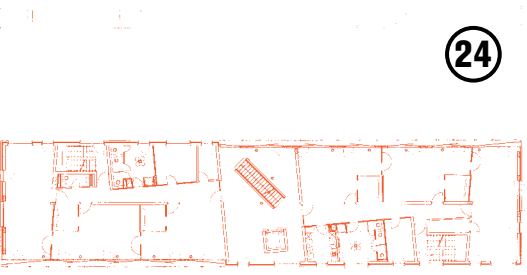
Siedlung Aalemannkanal
Gregotti Associati, David Chipperfield, Kramm + Strigl, Martin+Pächter, Feige und Partner, ASP

Da un workshop che ha visto la partecipazione di sei studi della stessa Berlino, ma anche della Germania Occidentale e di alcuni paesi europei è scaturito il progetto di questo piccolo insediamento con 26 file di abitazioni e ville urbane per un totale di 536 unità abitative, disposte in ordine sfalsato da nord a sud. La casa d'appartamenti a cinque piani di David Chipperfield, che riunisce alloggi a un solo piano e duplex, reinterpreta in maniera davvero curiosa la tipologia della casa a schiera inglese.

Aalemannkanal Housing Estate
Gregotti Associati, David Chipperfield, Kramm + Strigl, Martin+Pächter, Feige und Partner, ASP

A discursive workshop process with three-times-two architects from Berlin, western Germany and Europe produced a small estate consisting of 26 terraces and blocks of flats along with a number of detached houses, a total of 536 dwellings, in echelon from north to south. The five-storeyed combination of apartments and maisonettes of David Chipperfield represents a highly individual transformation of the English terrace house.

Aalemannufer



24



1997/1998

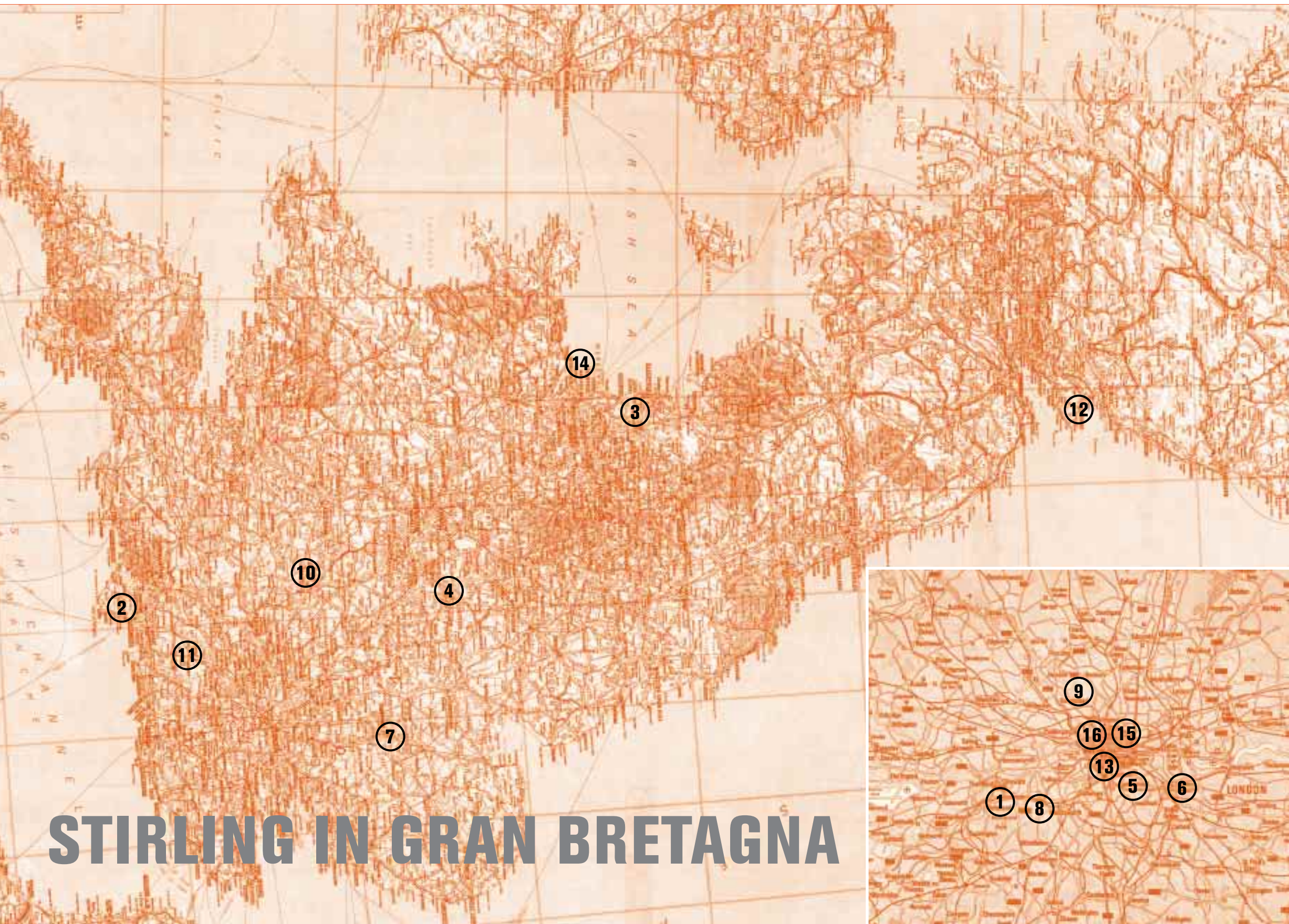
Asilo nido
Georg Augustin, Ute Frank

La situazione urbanistica del lotto, localizzato a metà strada tra il centro di un antico villaggio e un nuovo insediamento, si presentava indeterminata. Procedendo secondo un principio simmetrico, i progettisti hanno sviluppato attorno a un vano scale diagonale un corpo rettilineo compatto ed economico, i cui fronti laterali presentano una marcata differenza sia formale sia funzionale. La variazione di matericità e di trasparenza non è altro che la visualizzazione della differenza tra gli ambiti funzionali dell'interno: i 'freddi' locali dell'amministrazione e degli impianti sanitari e i 'caldi' ambienti di soggiorno per i bambini.

Child Day Centre
Georg Augustin / Ute Frank

The town-planning situation between an old village centre and a new housing estate was diffuse. Almost symmetrically around a diagonally inserted staircase, the architects created a compact and inexpensive block, which now shows itself Janus-headed along its long side, with two very different façades and functional zones. The alternation of materials and transparency, gives simple visual expression to the various functional zones within: the "cold" administrative and sanitary rooms, and the "warm" playrooms for the children.

Wiesenweg 20



STIRLING IN GRAN BRETAGNA

Stirling in Gran Bretagna

L'itinerario dei progetti realizzati da James Stirling in Gran Bretagna ci consente di seguire il percorso di una costante evoluzione personale e di ripercorrere le tappe di una complessa ma stimolante ricerca progettuale. Denominatore comune di tutte le opere architettoniche di Stirling è un atteggiamento sempre pronto a modificarsi in funzione delle diverse esperienze e situazioni. Le opere degli anni Cinquanta sono caratterizzate da un riesame della tradizione moderna attraverso una ricerca da molti definita “brutalista”. Tre edifici realizzati negli anni Sessanta, Leicester, Cambridge, ed Oxford, rappresentano un triumvirato di forte ispirazione costruttivista e decretano il successo dell'architetto. Negli anni Settanta la scala ed il numero di progetti dello studio Stirling aumentano. Stirling sperimenta nuovi linguaggi, ricorre a nuove citazioni, che impiega in modo più libero. Nella seconda metà degli anni Settanta, i lavori inglesi di Stirling vengono affiancati da un'intensa attività progettuale all'estero. Nei suoi progetti si osserva una voluta dialettica tra aspetti classici ed anti-classici, tra funzione e contesto. Negli anni Ottanta, Stirling è stato da alcuni definito post-modernista per l'ampia commistione di linguaggi della sua opera. La dialettica tra elementi formali e funzionali è sempre chiara nei suoi progetti e realizzazioni. Stirling ci parla attraverso i suoi lavori ed i suoi lavori ci parlano di lui.

Giuseppe Zampieri

Stirling in Great Britain

The itinerary of works designed by James Stirling in Great Britain enables us to follow the course of a steady personal evolution and to retrace the milestones of a complex but thought-provoking development. The common denominator of all Stirling's architectural output is an attitude ever ready to adjust to different experiences and situations. The works built in the 1950s are characterised by a re-examination of the modern tradition through a development defined by many as “brutalist”. Three buildings built in the 1960s, at Leicester, Cambridge and Oxford, represent a triumvirate of sharply constructivist inspiration and established the architect's success. In the 1970s the scale and number of projects built by Stirling increased. He experimented with new idioms and brought in new points of reference which he deployed more freely. In the second half of the 1970s, the works built by Stirling in Britain were flanked by intense activity abroad as well. In his designs can be observed a deliberate dialectic between classical and antic-classical aspects, between function and context. In the '80s, Stirling was defined by some as a post-modernist, on account of the broad mixture of styles visible in his work. The dialectic between formal and functional elements is always clear in his projects and built works. Stirling speaks to us through his works and his works speak of him.

Giuseppe Zampieri

La realizzazione di questo itinerario non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di Cecilia Braghin. L'accesso e la consultazione dei documenti d'archivio riguardanti i progetti di James Stirling sono stati possibili grazie alla paziente collaborazione di Laura Parker dello studio Michael Wilford and Partners di Londra. *The making of this itinerary would not have been possible without the help of Cecilia Braghin. Access to and consultation of archives relating to the projects of James Stirling were possible thanks to the patient collaboration of Laura Parker of Michael Wilford & Partners, London.*

Referenze bibliografiche/
Bibliographical references:
Peter Arnell & Ted Bickford (a cura di), James Stirling. Buildings and Projects. James Stirling Michael Wilford and Associates, Rizzoli, New York, 1984; Francesco Dal Co & Tom Muirhead, I Musei di James Stirling Michael Wilford and Associates, Electa, Milano, 1990; James Stirling + Michael Wilford, Architectural Monographs N° 32, Academy Editions Ernst & Sohn, London, 1993; Giuseppe Nannerini & Massimo Falferrì (a cura di), James Stirling Michael Wilford. Progetti e Opere, cdp editrice, Roma, 1995; Robert Maxwell, James Stirling Michael Wilford, Birkhäuser Verlag, Basel Berlin Boston, 1998; Robert Maxwell (a cura di), James Stirling. Scritti di architettura, Skira, Milano, 1998.

Materiale illustrativo da/by:
“Michael Wilford and Partners Limited, incorporating James Stirling Michael Wilford and Associates Limited”.
Fotografie di/ *photographs of:*
James Stirling (1B, 2B, 3B, 5, 9); Richard Bryant (14B); David Clarke (13B); John Donat (7B); Richard Einzig, Brecht-Einzig (4B, 6B, 11B); Giuseppe Zampieri (10B, 10C, 10D, 10E, 15B, 15C, 16B, 16C); la foto dell'architetto e le foto 8 e 12B sono di autore sconosciuto.



James Stirling nacque a Glasgow nel 1926. Poco dopo la sua famiglia si trasferì a Liverpool, dove James frequentò la scuola secondaria, la School of Art (1941) e la facoltà d'Architettura dell'Università di Liverpool (1945-50). Completò poi la sua formazione a Londra, frequentando la Scuola di urbanistica e ricerca regionale (1950-52). Dopo aver lavorato per tre anni a Londra come assistente senior nello studio Lyons, Israel, Ellis e Gray, nel 1956 aprì uno studio suo, che gestì insieme con James Gowan fino al 1963 e poi, dal 1971, con Michael Wilford. Parallelamente alla pratica professionale si dedicò anche all'insegnamento, in Gran Bretagna e all'estero. Dal 1967 tenne la cattedra Davenport all'università di Yale e dal 1977 insegnò all'Akademie der Künste di Düsseldorf. Nel corso della sua carriera gli vennero conferiti numerosi importanti riconoscimenti per la sua opera di architetto, tra cui, nel 1981, il Premio Pritzker. Morì a Londra nel 1992.

James Stirling was born in Glasgow in 1926. Soon after his birth, his family moved to Liverpool, where he attended high school, the School of Art (1941) and the Liverpool University School of Architecture (1945-50). He further completed his education in London, reading at the School of Town Planning and Regional Research (1950-52). After working three years in London as senior assistant with Lyons, Israel, Ellis and Gray, in 1956 he opened his own practice, which he ran in partnership with James Gowan until 1963 and then in partnership with Michael Wilford from 1971. Beside his professional work, he was also dedicated to teaching, in the United Kingdom as well as abroad. He was appointed Davenport Professor at Yale University from 1967, and taught at the Akademie der Künste in Düsseldorf from 1977. During his life he received several important awards for his architecture, among which the Pritzker Prize in 1981. James Stirling died in London in 1992.



1955/1958

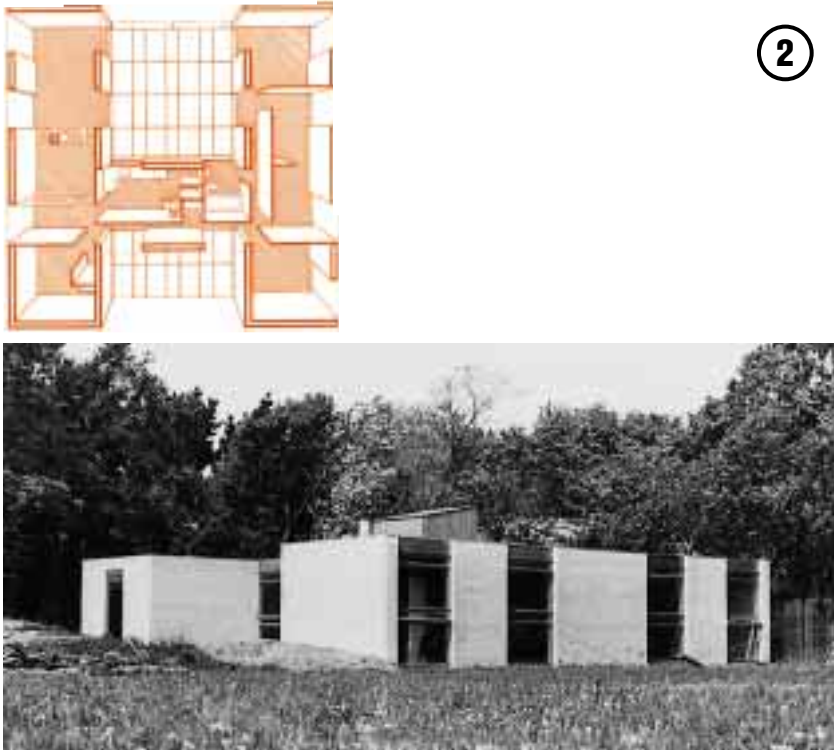
Appartamenti ad Ham Common, Richmond
con James Gowan

Il sito è il lungo giardino posteriore di un edificio georgiano di fronte ad Ham Common. Nella parte frontale è collocato un blocco di tre piani, orientato lungo l'asse est-ovest, mentre posteriormente sorgono padiglioni a due piani. La costruzione è di mattoni, con solette e copertura in cemento.

Ham Common Flats, Richmond
with James Gowan

The site is the long narrow back garden of a Georgian house facing Ham Common. A three-storey block is sited in the front part, oriented along the east-west axis, while two-storey pavilions stand in the rear. The construction is of brick with concrete floor and roof.

Richmond,
LONDON



1956/1958

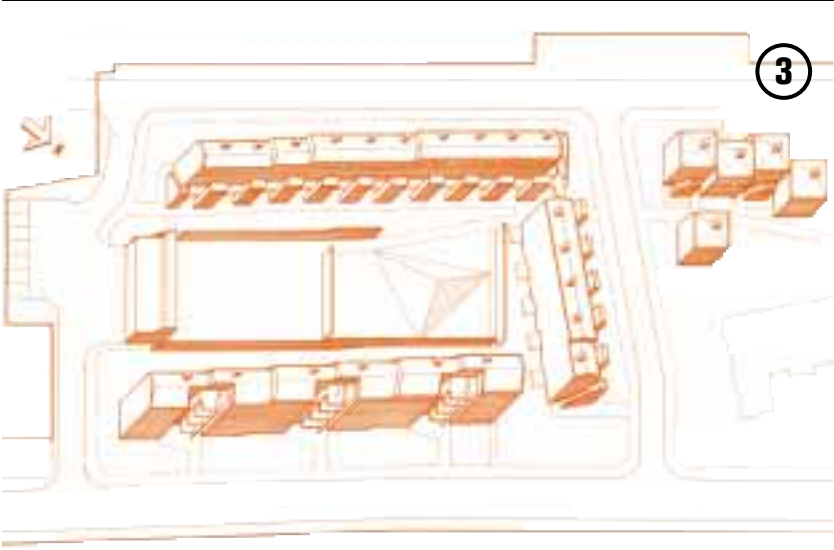
Residenza privata, Isola di Wight
con James Gowan

Lo schema della pianta della casa è costituito da una corte di servizio sul lato nord e da un atrio sul lato sud. Le ali sono occupate dalle zone di soggiorno e dalle camere da letto, il centro invece dalla cucina, dal bagno e dal corridoio. Il rivestimento esterno è realizzato con tubi di cemento standard, mentre quello interno è fatto di elementi di cemento precompresso.

Private House, Isle of Wight
with James Gowan

The schematic plan of the house consists of a service court on the north side and an atrium on the south side. The wings are occupied by living areas and bedrooms, while the centre by the kitchen, bathroom and corridor. The outer lining is constructed of standard concrete drain pipes while the inner one is made of precast concrete units.

ISLE OF WIGHT



1957/1959

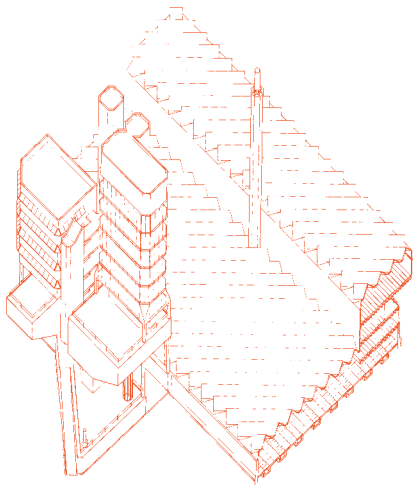
Integrazione residenziale di Preston
con James Gowan

Il progetto si compone di tre modelli residenziali di base: il primo consiste in un blocco di appartamenti a schiera su quattro piani, con finestre ad altezze differenti. Il secondo tipo consiste in una doppia schiera di edifici a tre piani di un appartamento ciascuno, con un piccolo spiazzo al livello del primo piano per l'ingresso. La terza tipologia residenziale è un gruppo di villette cubiche a due piani, separato dal rettangolo principale del sito. Tutti gli edifici hanno uguali finiture in mattoni rossi grezzi e carpenteria bianca.

Preston Infill Housing
with James Gowan

The project is composed of three basic types of housing: the first consists of a terraced block of four-storey flats with windows at different heights. The second type are two terraces of three-storey maisonettes-over-flats, with a small street-deck at the first floor level for access. The third housing type is a cluster of cubic two-storey cottages which stand apart from the main rectangle of the site. All buildings share the same hard-faced scarlet bricks and white woodwork.

PRESTON
Lancashire



LEICESTER

4

1959/1963

Sede della facoltà di Ingegneria di Leicester
con James Gowan

L'edificio comprende vasti laboratori al piano terreno e un blocco verticale con torri per uffici e laboratori, aule, pozzi per ascensori e scale. Ad ogni elemento è stata data espressione adeguata: pareti di vetro per la torre degli uffici amministrativi, finestre orizzontali per la torre della ricerca, mattoni per la torre dei servizi ed elementi di calcestruzzo per le condutture. La copertura industriale dei laboratori è ruotata in diagonale di traverso alla pianta per consentire l'ingresso della luce.

Leicester University Engineering Building
with James Gowan

This building comprises large ground-level workshops and a vertical block which consists of office and laboratory towers, lecture theatres, lift and staircase shafts. Each element has an appropriate expression: glass walls for the administration tower, horizontal windows for the research tower, brickwork for the service tower and concrete units for the flue. The industrial roof of the workshops is turned diagonally across the plan to bring in light.

5

1958/1961

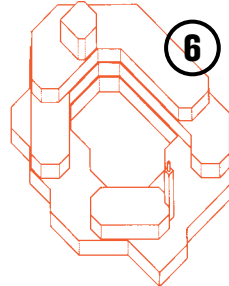
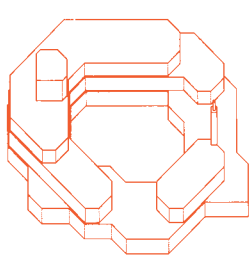
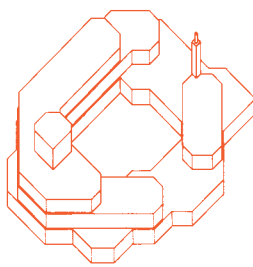
Sala multifunzionale per una scuola a Camberwell
con James Gowan

L'edificio è costituito da una sala polifunzionale per riunioni e ginnastica, da aule, da un refettorio e da una cucina. La pianta è quadrata e divisa in quadranti: due parti per la sala, una per la cucina e il quadrante residuo, a copertura piana, per i magazzini. I prati intorno alla sala sono ondulati e in parte sommergono l'edificio.

School Assembly Hall, Camberwell
with James Gowan

The building consists of a multi-purpose hall for assembly and gymnastics, classrooms, dining hall and kitchen. The plan is square and divided into quarters, two portions for the hall, one for the kitchen and the remaining quarter which has a flat roof for the stores. The grass lawns around the hall rise up earth banks and partly engulf the building.

Camberwell, LONDON



6

1960/1964

Casa per anziani a Greenwich
con James Gowan

L'edificio poligonale si incurva intorno a una corte a giardino e si abbassa sui lati sud e ovest per consentire la penetrazione della luce nella corte. Il percorso interno a corridoio è l'elemento sul quale si organizza la pianta. Le stanze sono nascoste dietro uno schermo di pareti strutturali di mattoni che avvolge il giardino interno.

Old People's Home, Greenwich
with James Gowan

The polygonal building is bent round a courtyard garden and kept lowest on the south and west sides to allow penetration of light into the courtyard. The corridor-route through the building is the organising element of the plan. The rooms are concealed behind a screen of structural brick walls which wrap around the internal garden.

Greenwich, LONDON



7

1964/1967

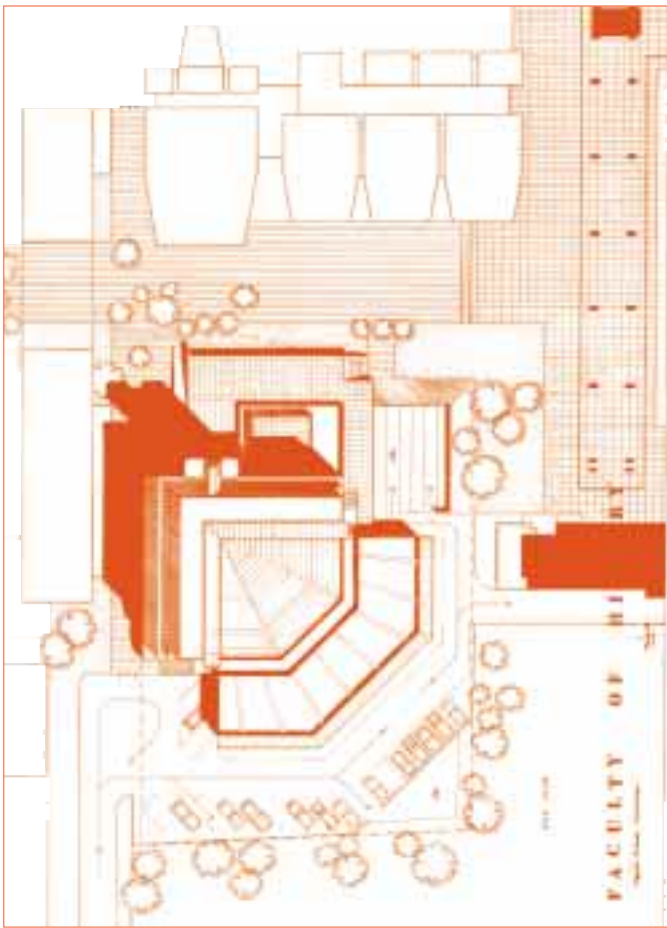
Facoltà di Storia dell'Università di Cambridge
con Michael Wilford

L'edificio fu oggetto di un concorso a inviti e, a parte i cambiamenti di sito, corrisponde quasi esattamente al progetto originale. L'edificio comprende un'aula da trecento posti, sale comuni, locali per il personale e per i seminari. Questi spazi racchiudono su due lati l'aula e consentono di osservare dai corridoi l'interno del grandioso spazio sottostante.

Cambridge University History Faculty
with Michael Wilford

The building was the subject of a limited competition and, apart from changes in siting, is almost the same as the original project. The building includes a reading room for 300 people, and staff, seminar and common rooms. These accommodations embrace the reading room on two sides and allow people to look down into the grand space from the corridors.

CAMBRIDGE



8

1960/1964

Casa per bambini, Putney
con James Gowan

Gli edifici sono collocati ad angolo retto l'uno rispetto all'altro per garantire la privacy e sorgono in un giardino cintato. Le case sono destinate a orfani e bambini separati dalla famiglia. Le camere da letto dei bambini sono al piano superiore e si possono distinguere dall'esterno dato che sono arretrate rispetto alla facciata.

Children's Home, Putney
with James Gowan

The houses are sited at right angles to one another for privacy, and they stand in a walled garden. These houses are meant for orphans and children taken away from their families. The children's bedrooms are on the upper floor, and can be seen from the outside as they step back from the façade.

Putney, LONDON



9

1964/1968

Appartamenti a Camden Town
con Michael Wilford

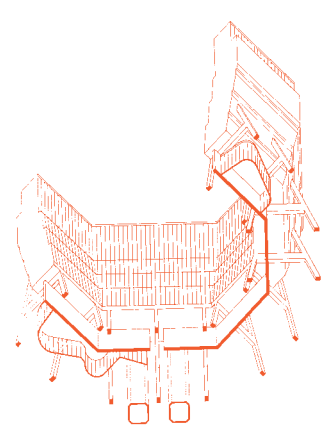
Primo esemplare, ed unico costruito, di un progetto di abitazioni a schiera a basso costo. Su ciascuno dei quattro piani, con la scala al centro della parte posteriore, ci sono due appartamenti. Un'autorimessa aperta è ricavata nella parte della costruzione sottostante gli appartamenti. Una rampa e una scala collegano l'ingresso ai marciapiedi.

Camden Town Flats, London
with Michael Wilford

This was the first and the only built unit of a proposed terrace of low-cost housing. There are two apartments on each of the four floors with stairs at the rear centre. An open car garage is provided under the building beneath the apartments. A ramp and stair connect the entrance to the sidewalks.

LONDON





1966/1971

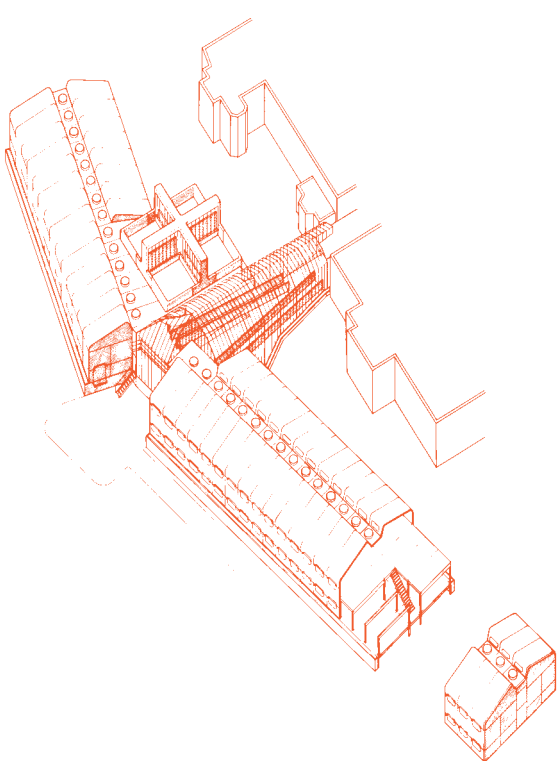
Florey Building al Queen's College di Oxford

L'edificio è una residenza studentesca; confina a sud-est con un parcheggio municipale asfaltato e a nord con un ramo minore del fiume Cherwell, immerso in uno schermo di antichi alberi. L'edificio fu l'ultimo di tre costruzioni in mattoni rossi, di ispirazione costruttivista, progettate da James Stirling negli anni Sessanta. L'edificio è a forma di U e ha una facciata arretrata interamente vetrata, con le camere degli studenti sul lato posteriore. Le camere condividono lo spazio comune frontale, mentre scale e corridoi sono sistemati posteriormente. Gli alloggi consistono in appartamenti monolocale e in appartamenti a doppia altezza all'ultimo piano.

Queen's College Florey Building, Oxford

The building is a student residence, and it is bound by an asphalted municipal car-park on the south-east side and by a minor branch of the Cherwell river overgrown by a screen of ancient trees on the north side. This building was the last of three constructivist-inspired red brick buildings designed by James Stirling in the Sixties. The building is U-shaped and has a fully glazed façade which steps back and student rooms behind. The rooms share the front common space while stairs and corridors are arranged on the back. Accommodations consist of single-room apartments, and mezzanine double height flats in the top floor.

OXFORD



1969/1972

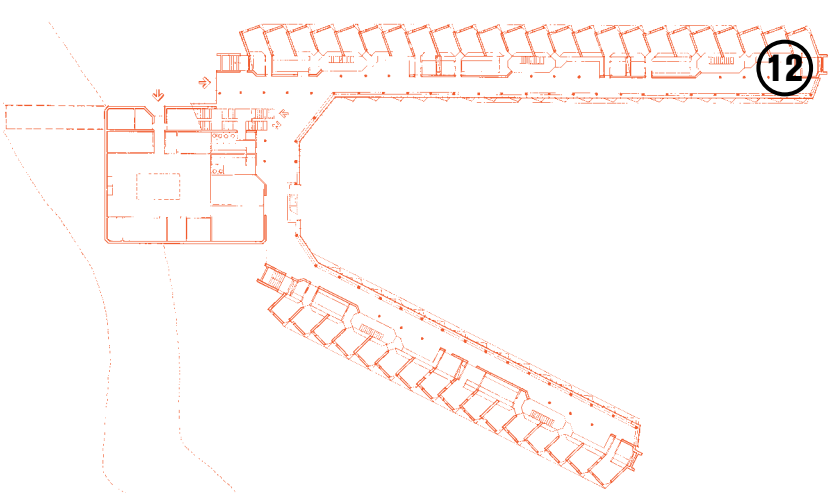
Centro di formazione Olivetti a Haslemere
con Michael Wilford

Il nuovo edificio venne aggiunto a una residenza aristocratica di fine secolo per accogliere un centro di formazione. Due ali di aule, una destinata ai tecnici e l'altra ai venditori, seguono il profilo del terreno ai limiti dei boschi. Un "collegamento vetrato" a doppia altezza unisce la casa al punto di congiunzione delle ali. I solai delle aule sono a mezza altezza rispetto alla costruzione principale, cui si congiungono grazie a due rampe poste nell'elemento di collegamento. Le aule sono costruite con strutture di cemento precompresso, su cui sono montati quattro tipi di pannelli prefabbricati di poliestere caricato vetro.

Olivetti Training School, Haslemere
with Michael Wilford

The new building was added to a turn of the century manor house to accommodate a training centre. Two wings of classrooms, one for the technicians and one for salesmen, follow the ground contours at the edge of the woods. A double height 'glazed link' connects the house to the junction of the wings. The floors of classrooms are at half levels to the main house, and are connected to it by two ramps within the link. The classrooms are constructed with pre-cast concrete framing, to which four types of prefabricated panels of glass-reinforced polyester are attached.

HASLEMERE
Surrey



1964/1968

Residenza studentesca alla St. Andrews University
con Michael Wilford

Gli edifici furono costruiti montando una serie di elementi in cemento precompresso. Le camere da letto degli studenti sono collocate nelle "dita" della pianta, puntate verso il panorama del Mare del Nord e dei monti della Scozia. Alle stanze si accede tramite una scala da un corridoio comune vetrato, che a sua volta conduce al blocco di congiunzione.

St. Andrews University Student Residence
with Michael Wilford

The buildings were assembled from a range of precast units. The students' bedrooms are positioned in the 'fingers' of the plan which are pointed towards a view of the North Sea and the Scottish mountains. The rooms are approached by stairs from a shared glazed corridor, which in turn leads back to the junction-block.

ST. ANDREWS, Fife



1980/1986

Clore Gallery, Tate Gallery, Londra
in collaborazione con Michael Wilford e Ass.

La Clore Gallery è un ampliamento della Tate Gallery of Modern Art, destinato a ospitare la collezione dei dipinti di J.W. Turner. Il nuovo edificio è concepito come un edificio-giardino, con un pergolato, una vasca con le ninfee e un cortile lastricato con piante e sedili coperti.

Clore Gallery, Tate Gallery, London
with Michael Wilford and Ass.

The Clore Gallery is an extension of the Tate Gallery of Modern Art, intended to store the collection of paintings by J. W. Turner. The new building is designed as a garden building, with a pergola, lily pool and a paved court with planting and sheltered seating.

LONDON



1984/1988

Tate Gallery di Liverpool
1° fase in collaborazione con Michael Wilford e Ass.
2° fase completata dallo studio Michael Wilford and Partners

Il progetto per la Tate Gallery di Liverpool faceva parte di un progetto di ristrutturazione degli Albert Docks, costruiti nel 1846. La prima fase vide la riconversione dei magazzini dell'Albert Dock in spazi espositivi destinati all'arte contemporanea e allo spettacolo, studi per artisti, una sala per pubbliche conferenze, un ristorante e una libreria. La seconda fase vide il completamento dell'ultimo piano, ancora non costruito, per ospitare una galleria di scultura, uno spazio per mostre temporanee e degli spazi per la formazione, oltre alla riorganizzazione del piano dell'entrata allo scopo di inserire nell'edificio un atrio d'ingresso più grande, punti di vendita e un caffè.

Tate Gallery Liverpool
phase 1 with Michael Wilford and Ass.
phase 2 completed by Michael Wilford and Partners

The project for the Tate Gallery Liverpool was part of a redevelopment scheme of the Albert Docks, built in 1846. Phase 1 consisted of the conversion of Albert Dock warehouse into galleries for Twentieth Century and Performing Art, artists' studios, a public reading room, classroom, restaurant and bookshop. Phase 2 consisted in the completion of the undeveloped top floor to house a sculpture gallery, a changing exhibition and an education suite, and the reorganisation of the entrance level to incorporate an enlarged entrance hall, shops and café.

LIVERPOOL
Merseyside

15

1986/1998**Number 1 Poultry**

in collaborazione con Michael Wilford
completato dallo studio Michael Wilson and Partners

L'edificio è situato nel cuore di Londra e ospita uffici, negozi e spazi pubblici. Il progetto Number 1 Poultry era vincolato dal tessuto viario preesistente e dagli edifici storici circostanti. Questi edifici storici in pianta sono simmetrici, benché su strada presentino uno schema libero. In risposta, Number 1 Poultry si sviluppa intorno a un asse centrale longitudinale, con facciate analoghe verso la Queen Victoria Street e la Poultry. L'altezza del parapetto e la suddivisione verticale delle facciate in parti distinte risponde anch'essa agli edifici circostanti.

Number 1 Poultry

with Michael Wilford
completed by Michael Wilford and Partners

The building is situated in the heart of the city of London, and accommodates offices, shops and public spaces. The design for Number 1 Poultry was determined by the existing street patterns and the surrounding historic buildings. These historic buildings are symmetrical in plan although they face into an informal street pattern. To respond, Number 1 Poultry is planned about a central longitudinal axis with similar façades towards Queen Victoria Street and Poultry. The parapet height and vertical division of the façades into distinct parts also correspond to the surrounding buildings.

Poultry
Queen Victoria Street
LONDON



16

1988/1999**Appartamenti al numero 5-7 di Carlton Gardens**

in collaborazione con Michael Wilford
completato dallo studio Michael Wilford and Partners

Il palazzo d'appartamenti di Carlton Gardens è situato a nord di St. James's Park e a sud di Pall Mall. Il brief richiedeva un edificio moderno che rispettasse le tradizioni architettoniche della zona. Il nuovo edificio è in asse e simmetrico in entrambe le direzioni, con due facciate oblique che si innalzano arretrando a mano a mano che salgono dalla strada. Le proporzioni, l'altezza e la finestratura della facciate riflettono quelle degli edifici circostanti. Gli ultimi piani destinati ad abitazione sono dotati di terrazze a verde che danno sul parco. L'intento era costruire un padiglione tra i due parchi.

5-7 Carlton Gardens Apartments

with Michael Wilford
completed by Michael Wilford and Partners

The Carlton Gardens Apartments Block is situated north of St. James's Park and south of the Pall Mall. The brief required a modern building which respected the architectural traditions of the area. The new building is axial and symmetrical in both directions, with two façades stepping upwards and backwards from the street, and the other two looking towards the street. The proportions, height, and fenestration of the façades reflect those of the surrounding buildings. The top residential floors are provided with garden terraces which overlook the park. The intention was to build a pavilion between the two parks.

5-7 Carlton Gardens
LONDON

